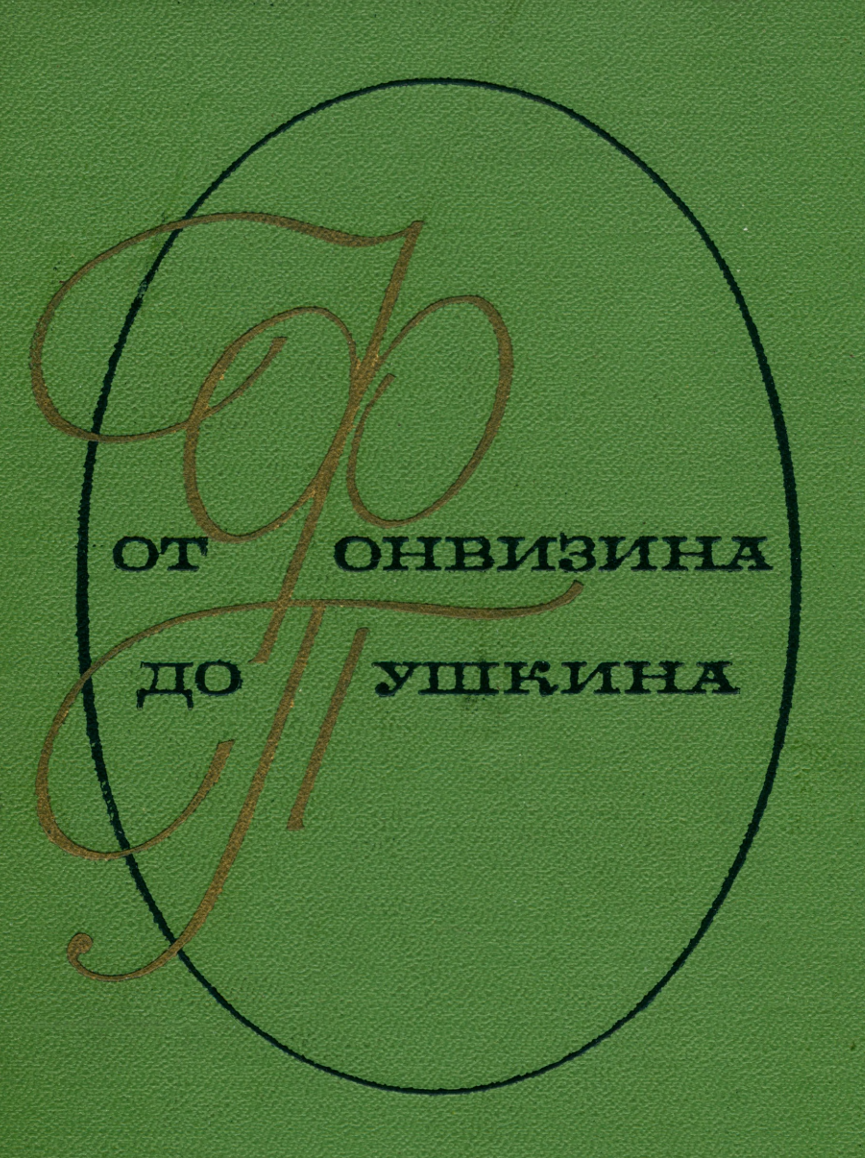
Г. МАКОГОНЕНКО



Г. МАКОГОНЕНКО

ОТ ФОНВИЗИНА ДО ПУШКИНА

Из истории русского реализма



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА . 1969

8Р1
М16

Оформление художника
А. РЕМИННИК

7—2—2
239—68

ВВЕДЕНИЕ

КОГДА СФОРМИРОВАЛСЯ РУССКИЙ РЕАЛИЗМ?

Когда сформировался русский реализм? Этот важный и актуальный вопрос уже давно занимает историков литературы. Но решается он противоречиво. Нет единого мнения ни о времени зарождения русского реализма, ни о том, кого из писателей считать его «основоположником», ни о тех обстоятельствах и закономерностях художественного развития, которые определили формирование реализма как нового метода искусства.

Естественно, что раньше всего судьба русского реализма связывалась с Пушкиным. В одной из последних своих работ Д. Д. Благой пишет: «До недавнего времени считалось также более или менее общепринятым, что первыми основополагающими для развития последующей русской литературы образцами реалистического метода и реалистического искусства слова являются «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». Эта точка зрения хорошо аргументируется в книге покойного Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (1957) и в книге Б. С. Мейлаха «Пушкин и его эпоха» (1959) [1]». Неоднократно выдвигалась она в моих работах о Пушкине.

---

[1] Д. Д. Благой, Реализм Пушкина в соотношении с другими литературными направлениями и художественными методами (в кн.: «Реализм и его соотношения с другими творческими методами», изд-во АН СССР, М. 1962, стр. 102).

Точка зрения пушкинистов получила широкое распространение, она определяет в настоящее время характер изучения литературы первой четверти XIX века; ее положили в основу историко-литературных концепций авторы вузовских и школьных учебников. В то же время не менее очевидно, что существовали реалистические произведения до «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». Из них в первую очередь называют комедию Грибоедова «Горе от ума».

Анализируя «Горе от ума», Вл. Орлов, отвергая схемы, выводит эстетические законы комедии из самой комедии, из характеров, из развития действия, из сюжета. «Все громадное историко-литературное значение комедии Грибоедова в том и заключается, что она, наряду с творчеством Пушкина, ознаменовала в русской литературе двадцатых годов явное и безусловное торжество принципов нового, реалистического стиля». Ясен взгляд исследователя и на родословную этого окончательно победившего реализма: «Углубляя и развивая художественные открытия своих предшественников — Фонвизина и Крылова, Грибоедов пришел к отчетливому пониманию того, что главная задача художника заключается уже не только в том, чтобы правдиво изобразить человека, но и *объяснить, истолковать* его как характер и что правильное решение этой задачи непременно предполагает способность художника выявить *причины* и *условия* формирования того или иного характера, уменье показать, в каких реальных общественно-исторических и бытовых условиях сформировался данный характер. Такое понимание человеческого характера легло в основание русской реалистической литературы и позволило ей не только правдиво и достоверно изобразить жизнь общества, но и раскрыть самую ее суть, ее объективные социально-исторические закономерности» [1].

Исследователи же, занимающиеся творчеством Крылова, показывают, как, задолго до Пушкина и Грибоедова, реализм складывался в баснях. «Крылову чужда рационалистическая отвлеченность классицистической поэтики, строгая регламентация деления на три стиля — высокий, средний и низкий — сообразно жанровой при-

[1] Вл. Орлов, Грибоедов. Очерк жизни и творчества, Гослитиздат, М. 1954, стр. 160 и 166.

надлежности произведения. Крылов одним из первых в русской поэзии заложил основы реалистического стиля, придал конкретность и жизненную полноценность слову». «Своими баснями Крылов пролагал пути к народности и реализму русской литературы XIX века»[1].

Как известно, замысел комедии «Горе от ума» сложился в конце 10-х годов, а писалась она с 1821 года. Крылов выпустил первый сборник басен в 1809 году. Работая интенсивно, поэт за десять лет издал четыре книги, в четвертой (1819) было уже помещено около ста пятидесяти басен. Таким образом, факты свидетельствуют, что реализм активно утверждался с начала XIX века, что до Пушкина он с успехом проявил себя в двух жанрах, что новый художественный метод формировался в творчестве двух великих поэтов без учета открытий Пушкина.

Плодотворное изучение литературы предпушкинского периода, развернувшееся в 1930-х годах, создание подлинно научной истории русской литературы XVIII века помогло не только выяснить закономерность формирования двух направлений, классицизма и сентиментализма, но и увидеть зарождение в литературе последней трети века — реализма. Г. А. Гуковский, так много сделавший для изучения литературы XVIII века, убедительно проследил формирование реализма как метода в творчестве Фонвизина, Радищева и Державина.

Историзм помог Г. А. Гуковскому правильно поставить и решить проблему генезиса реализма. Ученый утверждает, что реализм рождается на конкретно-исторической почве нарастающей борьбы с феодализмом, под влиянием просветительской идеологии. «Буржуазный (в пору революционности западной буржуазии) гуманизм, культ человека и личности — это были в те времена передовые идеи, это были темы и лозунги «à renverser les murailles», как тогда говорили, разрушавшие стены. Веяние идей освобождения человека от пут сословия, рабства, тирании чуялось в том, что Фонвизин увидел в комической роли возможность найти человеческую личность» [2].

---

[1] Н. Л. Степанов, И. А. Крылов. Жизнь и творчество, Гослитиздат, М. 1958, стр. 400, 457.

[2] Г. А. Гуковский, Русская литература XVIII века, Учпедгиз, М. 1939, стр. 349. (В дальнейшем ссылки в тексте.)

Художественное открытие Фонвизина не выглядит у Г. А. Гуковского случайностью, а является проявлением закономерности эстетического развития данной эпохи. В 30-е годы наше литературоведение еще не раскрыло огромной роли в общественной и художественной жизни России русского Просвещения. Разработка истории русского Просвещения была осуществлена в 1940-е и 1950-е годы. Оттого Г. А. Гуковский и пишет, что «творчески Фонвизин оказывался еще более смелым мыслителем, чем в своих политических концепциях», поскольку политическую концепцию Фонвизина ученый связывал с идеологией дворянской фронды. В действительности противоречия между социальными взглядами и эстетическими убеждениями писателя не существовало — художественное открытие Фонвизина непосредственно подкреплялось его просветительским мировоззрением. Тем значительнее выводы Г. А. Гуковского, хотя и не видевшего в Фонвизине просветителя, но сумевшего понять в ходе анализа художественной природы его комедий связь эстетического новаторства драматурга с передовой идеологией Просвещения. «В «правильной» классической комедии осмеиваемый порок сам себя подвергает каре; но как только персонаж комедии становится жалок, вызывает хоть на минуту сочувствие, он становится жертвой,— чего именно, на это отвечает вся фонвизинская комедия; в ней есть показ быта, жизни, среды; вот эта среда и виновата. Понятно, что весь комплекс идей, заключенный в первых реалистических образах комедий Фонвизина, теснейшим образом связан с идеями Дидро, Руссо и их окружения» (349).

Между художественной практикой Фонвизина и Пушкина вскрывалась глубокая органическая связь. Рассматривая, в частности, реалистический образ Простаковой, в создании которого с наибольшей полнотой проявилось дарование Фонвизина, Г. А. Гуковский пишет: «Здесь он подошел вплотную к реалистической постановке вопроса в самом глубоком смысле слова. Здесь он готовил пушкинский метод. Он открыл дорогу пониманию человека как личности и, одновременно, как социального явления. Проблема взаимоотношения личности и среды, одна из кардинальнейших для всего критического реализма XIX столетия, была заключена в образе Простаковой» (350).

Эпоха русского Просвещения художественно выража-

ла себя не только в комедиях Фонвизина, но и в творчестве других писателей — например, Державина и Радищева. Радищев был революционером, и потому его художественное мышление вырастало из убеждения, что свобода человеку «сосущественна», что сословный феодальный строй преступен и подлежит уничтожению. Отстаивая свободу личности, Радищев защищал свободу художника. Оттого Радищев боролся с классицизмом, с его «правилами» и «предписаниями». «В историческом смысле, по отношению к литературе классицизма, искусство Радищева было новаторским именно в качестве реалистического искусства. Радищев видит людей, вещи, отношения и события сквозь призму своего личного восприятия, но он видит весь этот мир и стремится изобразить его так, как он видит его. Поэзия классицизма не стремилась увидеть и запечатлеть внешний мир, а сама строила свой мир из элементов отвлеченной мысли. Реальность, признававшаяся классической поэзией, метафизична. Наоборот, объект изображения в творчестве Радищева конкретен и реален» (461).

В 1780-е годы началось обновление поэзии; наибольших успехов достиг Державин. Г. А. Гуковский в своих монографических работах о поэте раскрыл новаторский характер его лирики. Свой общий вывод он сформулировал лаконично: «В самой сущности своего поэтического метода Державин тяготеет к реализму» (409).

Точка зрения Г. А. Гуковского нашла поддержку в работах некоторых крупных исследователей литературы XVIII века. Для П. Н. Беркова — Фонвизин реалист, с «Бригадира», по его мнению, начинается «триумфальное шествие русского критического реализма, дальнейшим и решительным успехом которого был «Недоросль» [1]. Д. Д. Благой, опираясь на достижения литературоведения, утверждает, что «Недоросль» есть «первый замечательный образец русского критического реализма», «народность «Недоросля», органически связанная с его реализмом, и составляла в глазах Пушкина самую важную и значительную его черту» [2].

---

[1] «Русские классики и театр», изд-во «Искусство», М.—Л. 1947, стр. 41.

[2] Д. Д. Благой, История русской литературы XVIII века, Учпедгиз, М. 1955, стр. 299.

Так зарождение реализма оказалось отнесенным к последней трети XVIII века. В «Истории русской литературы XVIII века» Д. Д. Благого раздел, посвященный литературе этого периода, так и озаглавлен: «На путях от классицизма к сентиментализму и реализму. Сентиментализм. *Зарождение критического реализма*». Казалось бы, вопрос наконец прояснился. Но в действительности ничего не изменилось. По-прежнему основоположником реализма считается Пушкин, а началом истории реализма — «Борис Годунов» и первые главы «Евгения Онегина». Так считает и Д. Д. Благой, так писал в своих последних работах о Пушкине Г. А. Гуковский, развивая мысль, что вообще русский «реализм в литературе пришел на смену романтизму»; реализм Пушкина, в частности, «зародился в его недрах»[1].

С этим не соглашается В. В. Виноградов. Он вообще иронически относится к попыткам ученых (он называет имена Б. Бурсова, Я. Эльсберга, Д. Благого, С. Петрова) объявить Пушкина зачинателем русского реализма. По его убеждению, русский реализм сложился позднее. Творчество Пушкина, и то только последней поры, когда были написаны «Капитанская дочка» и «Пиковая дама», всего лишь способствовали его победе: «В укреплении и развитии складывающейся новой системы художественного изображения огромную роль сыграло творчество Пушкина, особенно с конца 20-х годов XIX века». «С гораздо большей полнотой и широтой реализм раскрылся лишь в стилистике и поэтике так называемой «натуральной школы» 40—50-х годов XIX века»[2]. Судя по обильным примерам из «Бедных людей», для В. В. Виноградова русский реализм полнее всего раскрылся в творчестве раннего Достоевского.

Нет необходимости приводить мнения других исследователей по данному вопросу — они столь же противоречивы. Важно подчеркнуть, что сегодня в нашей науке нет ясности в определении начального этапа русского реализма. Конечно, незачем «приказным» порядком определять дату возникновения реализма и подыскивать подходящего

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и русские романтики, изд-во «Художественная литература», М. 1965, стр. 13.

[2] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М. 1959, стр. 457—458, 473.

«основоположника». Но, с другой стороны, недопустимо и сосуществование в нашей науке многочисленных, увеличивающихся из года в год противоречивых утверждений по одному из кардинальных вопросов истории русской литературы. Самая возможность таких колебаний — от Фонвизина до Достоевского — рождает скептицизм. Если одни историки литературы обнаруживают реализм уже во второй половине XVIII века, а другие склонны видеть его только в произведениях писателей, живших в середине XIX века, если возможна такая амплитуда колебаний научных мнений, то не свидетельствует ли это о нашем невнимании к теоретическим проблемам или о забвении принципов историзма при решении вопроса об истории реализма?

Сводом разноречивых, нечетких и произвольных определений и эмпирических наблюдений оказываются вузовские учебники. В них, как в зеркале, отражаются недостатки литературоведения в решении больших и важных проблем.

В своей «Истории русской литературы XIX века» А. Н. Соколов следует за разноречивыми выводами. Сначала отдается дань историкам литературы XVIII века, и потому, имея в виду творчество просветителей, А. Соколов пишет: «Зарождение реализма, как нового художественного метода, можно относить к последней трети XVIII века». А далее реализм наделяется способностью мифического феникса многократно рождаться заново. При анализе басен Крылова говорится о «формировании реализма как художественного метода». Далее заявлено, что реализм был осуществлен лишь в «Горе от ума». Когда заходит речь о Пушкине, повторяется традиционное суждение: «основоположником русского реализма — это общепризнанно — является Пушкин», поскольку в 1825 году появилась первая глава «Евгения Онегина», в которой «выступили признаки нового художественного метода, сложившегося в русской литературе,— реализма» [1].

В 1963 году вышел второй том трехтомной, коллективной «Истории русской литературы». В ней предпринята попытка теоретически поставить вопрос о зарождении реализма: во «Введении», вслед за положением, выдви-

---

[1] А. И. Соколов, История русской литературы XIX века, т. I, изд-во МГУ, М. 1961, стр. 91, 101, 183, 90, 238.

нутым Г. А. Гуковским, что реализм появляется после романтизма и рождается из его недр, утверждается: «Формулой *через романтизм к реализму* и определяется основное — самое важное, значительное — в содержании и динамике западноевропейского литературного процесса первой половины XIX в. В полной мере эта же формула — через романтизм к реализму — охватывает собой и важнейшее, что происходило в то время в русской литературе».

Но факты противоречат данной концепции: реализм басен Крылова и комедии Грибоедова не вырастал из недр романтизма. Авторы коллективного труда это знают, но, чтобы спасти свою теорию, начинают компрометировать «внеромантический» реализм. Автор «Введения» Д. Д. Благой пишет: «Однако поскольку ни Крылов, ни Грибоедов не прошли в своем творческом развитии непосредственно через этап романтизма, их реализм, во-первых, ограничен рамками лишь одного жанра (басня, комедия) и, во-вторых, сравнительно с последующими созданиями русского реалистического искусства слова, наиболее литературно «архаичен». Автор раздела о Крылове придерживается своего, но тоже противоречивого мнения. С одной стороны, он пишет: «Начало формирования критического реализма: басенное творчество Крылова». С другой — это не столько формирование реализма, сколько продолжение сатирической традиции литературы XVIII века (Кантемир, Сумароков, Майков, Хемницер и т. д.): «Дальнейшим и высшим этапом в развитии сатирико-реалистических традиций русской литературы явилось басенное творчество И. А. Крылова».

Субъективный и произвольный характер подобных определений очевиден. Оттого в одном труде, задачей которого должно было стать раскрытие закономерностей литературного процесса вообще и развития реализма в частности, возможны взаимоисключающие суждения и выводы. Во «Введении» устанавливается одна закономерность: «Так, замечательный сам по себе образец русского критического реализма, комедия Грибоедова «Горе от ума» написана, *в полную противоположность*[1] почти одновременно создававшемуся Пушкиным «Борису Годунову», с соблюдением многих основных «правил» классицизма».

[1] Курсив мой. — *Г. М.*

Автор раздела о Грибоедове У. Р. Фохт, не принимающий теорию происхождения реализма из недр романтизма, ставит «Горе от ума» в один ряд с произведениями Пушкина, определившими формирование критического реализма: «Формирование критического реализма: «Горе от ума» Грибоедова, первые главы «Евгения Онегина», «Борис Годунов» и «Граф Нулин» Пушкина». Реализм Грибоедова для него явление полноценное, близкое реализму Пушкина: «Реалистические принципы изображения характеров в «Горе от ума» близки к тем, какие одновременно с комедией Грибоедова и независимо от нее применил Пушкин в своей трагедии «Борис Годунов»[1].

В последние годы наметилось новое направление в изучении истории русского реализма и его начальной стадии. Учеными поставлен вопрос о закономерности рождения реализма в определенную историческую эпоху. При этом рассматриваются не только литературные явления, происходившие в России, но и в западноевропейских странах. На основе сочетания типологического и исторического изучения устанавливается общность процессов литературного развития, проявившаяся и в растущем недовольстве господствовавшим тогда направлением классицизма, и в формировании новых художественных методов. Эта общность обусловливалась развертывавшейся в XVIII веке великой антифеодальной борьбой народов, идеологией которой было мощное идейное движение Просвещения. История западноевропейского Просвещения и связанного с ним нового искусства изучается давно и плодотворно. Русское Просвещение стало предметом внимания литературоведов только в послевоенные годы.

Успешное изучение творчества и деятельности русских просветителей подготовило почву для постановки и решения вопроса о роли идеологии Просвещения и питавшей ее антифеодальной борьбы за свободу человека в формировании эстетических взглядов писателей 1760—1780-х годов. Русское Просвещение и его роль в литературном движении оказались в последние годы в центре внимания историков литературы XVIII века. Отражением нарастающего интереса к конкретным формам и видам связи передовой идеологии с эстетикой явилась проведенная в

---

[1] История русской литературы в трех томах, т. II, изд-во АН СССР, М.—Л. 1963, стр. 15, 25, 73, 237.

Ленинграде в 1959 году Всесоюзная конференция, на которой был прочтен ряд докладов и развернулось широкое обсуждение проблем формирования реализма в творчестве Фонвизина, Державина и Радищева[1].

В 1967 году в Москве, в Институте мировой литературы имени Горького, состоялась конференция на тему «Проблемы типологии русского реализма». В ряде докладов отстаивалась мысль, что русский реализм сформировался в последней трети XVIII века в творчестве Фонвизина, Радищева и других писателей, что первый этап русского реализма должно определять как просветительский реализм[2].

В 1966—1968 годах на страницах журнала «Филологические науки» развернулась дискуссия по конкретному и важному вопросу — о своеобразии просветительского реализма (как западноевропейского, так и русского) в рамках типологического изучения художественного метода[3].

Наметившееся и активно развивающееся изучение просветительского реализма как начального этапа русского реализма, несомненно, поможет не только решению давнего спорного вопроса о времени зарождения русского реализма и его «основоположнике», но, и это самое главное, будет способствовать раскрытию действительного содержания литературного процесса и литературной борьбы конца XVIII и начала XIX века, позволит отказаться от условных, навязанных традицией схем литературного процесса этой эпохи, создаст условия для понимания и оценки тех замечательных открытий просветительского реализма, которые до сих пор остаются в забвении и не замечаются историками литературы, подготовит почву для разработки проблем эстетической преемственности и на-

---

[1] Вопросам формирования просветительского реализма был посвящен мой доклад, который был напечатан в журнале «Русская литература», 1959, № 4, под названием «Русское Просвещение и литературные направления XVIII века». Характеристике реализма Фонвизина посвящена моя книга: «Денис Фонвизин», Гослитиздат, М.—Л. 1961. Материалы конференции изданы в книге: «Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века», изд-во АН СССР, 1961.

[2] Материалы конференции см. в сб.: «Проблемы типологии русского реализма. Тезисы докладов и сообщений», М. 1967.

[3] В дискуссии приняли участие Н. А. Гуляев, С. В. Тураев, И. Е. Верцман.

следования традиций, органических и плодотворных связей просветительского реализма с критическим в целом и творческой практики Грибоедова, Пушкина и Гоголя с художественным наследием Фонвизина, Державина, Радищева и Крылова, в их исторически конкретных формах.

Знаменательно, что это обращение к просветительскому реализму как начальному этапу русского реализма возвращает нашу науку к тому пониманию изучаемой проблемы, которое было выработано русскими писателями. Литература не может развиваться вне национальных традиций. Грибоедов, Пушкин и Гоголь утверждали реализм в условиях господствовавшего романтизма. Вот почему с практической заинтересованностью изучали они литературную деятельность своих недавних великих предшественников. Этому помогало то обстоятельство, что некоторые из этих предшественников (Державин, Крылов), начинавшие свою деятельность в прошлом веке, успешно продолжали ее и в новое время.

Критика первой трети XIX века не могла дать исторически конкретной оценки деятельности тех крупных писателей, чье творчество определяло литературное развитие конца XVIII и начала XIX века. Писатели-реалисты нового времени принуждены были самостоятельно разбираться в наследии, врученном им историей. Но их критическая оценка этого наследия осуществлялась в особой форме — не логического, а художественного познания и освоения эстетически близкого им опыта Фонвизина, Державина, Крылова, Радищева. История подтвердила зрелость и глубину грибоедовского, пушкинского и гоголевского понимания эстетического развития последней трети XVIII века. Они открыли там, в недавнем прошлом, «корни» и «начала» того реалистического направления, которое утверждали своей деятельностью.

Художественное творчество Пушкина и Гоголя блистательно и зримо запечатлело закономерность преемственности между двумя этапами реализма. Они сознательно подчеркивали, что выступали продолжателями ими же четко обозначенной традиции. Историки литературы в своем изучении развития реализма обязаны опираться на это художественное освоение опыта реалистами XIX века, раскрыть во всей полноте реальные формы преемственности, выраженные языком поэзии в самой образной и стилистической системе Грибоедова, Пушкина, Гоголя.

Критики 1820—1830-х годов, ведя яростные споры о классицизме и романтизме, не могли понять и своеобразия реалистического творчества Пушкина и Гоголя. Пушкин сам охарактеризовал это своеобразие, назвав себя «поэтом действительности»[1]. Гоголь написал статью о своем учителе — «Несколько слов о Пушкине», для того чтобы раскрыть существо художественного метода поэта. Развернутое ими понимание «нового искусства» как «поэзии жизни действительной» создавало теоретическую основу для переоценки наследия писателей прошлого и установления преемственности. Белинский первым из критиков оценил автообобщения собственного опыта, сделанные Пушкиным и Гоголем, их стремление четко определить традицию нового направления — «поэзии жизни действительной». Развивая теорию реализма, характеризуя творчество Пушкина и Гоголя, критик опирался на их понимание закономерностей литературного развития, на их мнение о своих предшественниках [2].

После Пушкина и Гоголя Гончаров — в статьях и письмах,— обращаясь к истории русского реализма, начинал ее с творчества Фонвизина. Фонвизин — Грибоедов — Гоголь — Островский,— таковы, по Гончарову, этапы развития реалистического, национального театра. В одном из писем Островскому он писал: «Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь» [3].

Горький также относил зарождение реализма к последней трети XVIII века. Обозревая историю русского реализма, он видел его истоки в творчестве русских просветителей, живших в царствование Екатерины II: «Самым видным и интересным представителем ее (екатерининской. — *Г. М.*) эпохи для русской литературы последующего периода является основоположник реализма — Фонвизин» [4]. Это мнение Горького было устойчивым. Че-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, изд-во «Наука», М. 1964, стр. 110. (Далее по этому изданию.)

[2] См. об этом подробнее в моей статье «Когда же сформировался русский реализм?» в журнале «Вопросы литературы», 1965, № 2.

[3] И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8-ми томах, т. VIII, Гослитиздат, М. 1955, стр. 491.

[4] М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 36.

рез двадцать пять лет в докладе на Первом съезде писателей, говоря о развитии русского реализма, он так охарактеризовал его главные этапы: «Линия критического реализма — Фонвизин, Грибоедов, Гоголь и т. д. до Чехова, Бунина»[1].

Современные историки литературы, занимающиеся просветительским реализмом, пришли к тем же выводам, что и писатели, в определении времени зарождения русского реализма. Но дело не может быть сведено лишь к декларативным утверждениям — необходимо научное изучение проблемы. Должны быть раскрыты закономерности рождения метода просветительского реализма, объяснены конкретно-исторические и индивидуальные причины обращения к реалистическому наследию Фонвизина и Державина, Радищева и Крылова таких писателей, как Батюшков и Грибоедов, Пушкин и Гоголь, раскрыта роль просветительского реализма в формировании эстетических идеалов реалистов начала XIX века.

Не все, но некоторые из этих вопросов уже подвергаются ныне рассмотрению. Возрастающий интерес к начальному, допушкинскому этапу реализма позволяет надеяться, что все эти вопросы будут решены. Но нельзя пройти мимо некоторых, уже наметившихся и, с моей точки зрения, опасных тенденций изучения.

Обращает внимание прежде всего противоречивость предлагаемых терминов для обозначения начального этапа реализма. Дело, конечно, не только в терминах, а в тех концепциях, которые за ними стоят. В наши дни три концепции являются конкурирующими: «предреализм», «дидактический реализм» и «просветительский реализм». В чем их различие?

Рассмотрение аргументов сторонников первых двух концепций приводит к неожиданным выводам — они спорят не по существу проблемы, а о словах и терминах. В существе же их позиция едина: при выяснении своеобразия нового направления в искусстве отрицается его органическая цельность, его самостоятельное эстетическое значение.

Какое содержание вкладывает в понятие «предреализма» Д. Д. Благой, предложивший этот термин? Развитие

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, Гослитиздат, М. 1953, стр. 311.

сатирического направления русской литературы XVIII века определило стремление писателей «сблизить литературу с реальной жизнью». Отсюда «неуклонно нараставшее развитие в новой русской литературе реалистических элементов». Комедии Фонвизина, «Путешествие» Радищева, стихи Державина, «Письма к Фалалею» Новикова, многие страницы «Почты духов» Крылова «сделали особенно много для последующего становления в XIX веке русского реализма». Авторы этих произведений не стали реалистами. Но написанные ими произведения «мы с полным правом можем назвать... *предреализмом,* непосредственным предшественником реалистической (уже в прямом и точном смысле слова) сатиры XIX века — созданий Крылова-баснописца, Грибоедова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина» [1].

То же стремление к отрицанию самостоятельной значимости начального этапа реализма, к утверждению его художественной неполноценности мы находим в работах У. Р. Фохта. В 1963 году он писал: «Важнейшей особенностью «предреализма», отличающей его от позднее возникшего реализма, является чуждый природе последнего дидактизм, противоречивое, противоестественное сочетание изображения объективной действительности с субъективистским поучением. Эту противоречивость можно было бы подчеркнуть и терминологически, назвав направление Радищева, Нарежного, Крылова направлением «дидактического реализма», или, следуя примеру историков западноевропейской литературы, «просветительским реализмом» [2]. В этом суждении довольно откровенно выражена мысль, что дело не в терминах, а в существе понимания реализма. Начальный этап реализма для У. Р. Фохта, как ни называй его,— это художественно неполноценная система.

Такое представление о реализме антиисторично. Оно справедливо оспорено С. В. Тураевым. Он писал: «Таким образом, делается попытка зачеркнуть целый этап в развитии реализма. Произносится не подлежащий обжалованию приговор: *«Чуждый* природе» реализма дидактизм,

---

[1] Д. Д. Благой, Поэзия действительности, изд-во «Советский писатель», М. 1961, стр. 21, 23.

[2] У. Р. Фохт, Пути русского реализма, изд-во «Советский писатель», М. 1963, стр. 64.

противоестественное сочетание изображения жизни с поучением. Но приговоры полагается выносить на основании статей закона. Где ж тот закон, который позволяет оглашать такие решительные определения: «чуждый» и «противоестественный»? Если история литературы — процесс, то, очевидно, задача исследователя — понять специфику каждого этапа, а не судить один этап по законам другого» [1].

Позже У. Р. Фохт уточнил свою позицию и теперь признает «дидактический реализм» самостоятельным этапом, но при определении его своеобразия предъявляет ему по-прежнему обвинение в том, что он «не похож» на реализм XIX века. Историю русского реализма У. Р. Фохт делит теперь на три этапа, которые соответственно определяются как «дидактический», «критический» и «социалистический». Начальный этап им характеризуется так: «Дидактический реализм, возникший в конце XVIII века и остававшийся до середины двадцатых годов XIX века единственной разновидностью реализма в русской литературе, представленный Радищевым, Нарежным, Крыловым и др., генетически ближайшим образом связанный с сатирической линией классицизма, обнаруживает все элементы реалистической структуры, но весьма непоследовательно осуществленные, и, прежде всего, в том отношении, что реализму этого этапа присуща непоследовательность историзма, дидактизм» [2].

Построения Д. Д. Благого и У. Р. Фохта носят чисто дедуктивный характер и потому никак не вырастают из анализа реальных фактов литературного развития. Не случайно оба ученых обходят вопрос о закономерностях рождения реализма в эту эпоху, выводя его из «реалистических элементов», якобы возникающих в сатирических произведениях классицизма. Оттого авторы могут, опираясь на творчество одних и тех же писателей, делать противоположные выводы. Для Д. Д. Благого в произведениях Фонвизина, Радищева и Крылова существуют только *отдельные элементы* реализма, которые и «в природе, и в общественной жизни еще не составляют самого этого явления в целом». У. Р. Фохт у тех же писателей обнаруживает уже *«все элементы реалистической струк-*

---

[1] «Филологические науки», 1967, № 3, стр. 99—100.
[2] «Проблемы типологии русского реализма», стр. 19.

туры». Но расхождение не мешает сторонникам разных концепций в равной мере объявлять художественную систему реализма на ее первоначальной стадии развития неполноценной. Эта неполноценность и обусловила избрание термина, определение реализма Д. Д. Благим с помощью предлога «пред», У. Р. Фохтом — прилагательным «дидактический».

Н. Л. Степанов, отстаивая термин «просветительский реализм», отвергает все другие определения. В соответствии с реальной историей, он утверждает, что просветительский реализм — это «направление в литературе второй половины XVIII и начала XIX вв.», характеризуемое «рядом особых, ему свойственных структурно-стилистических признаков». Но выяснение «структурных признаков» у Н. Л. Степанова, к сожалению, сводится к коллекционированию таких «свойств», которые бы позволили ему подчеркнуть незрелость, художественную ограниченность и неспособность просветительского реализма создавать полноценные характеры и картины жизни. При этом он так и определяет свою задачу — выделенные структурные признаки одновременно должны характеризовать как *своеобразие* просветительского реализма, так и его *ограниченность*.

Такими важнейшими признаками Н. Л. Степанов считает: «статичность и односторонность в показе характеров, исходящие из веры в их неизменность», «публицистичность художественной структуры, ее дидактическую целеустремленность», из которых вытекала недооценка писателями индивидуальности изображаемых ими героев. Именно это, по мысли ученого, «определяет как ограниченность реализма, так и его своеобразие» [1].

Сведение своеобразия к ограниченности особо наглядно демонстрирует предвзятость и заданность построений исследователя. Факты истории литературы не подтверждают справедливости его утверждений. Ни Фонвизин, ни Державин, ни Радищев не исходили при создании характеров из «веры в их неизменность», потому что убеждения писателей определяла другая вера — зависимость человека от обстоятельств его жизни, зависимость, определявшая не только развитие убеждений, но и динамизм человеческого характера. Они не игнорировали индиви-

---

[1] «Проблемы типологии русского реализма», стр. 25, 27—28.

дуальности своих героев, потому что тема личности была основной в их творчестве.

Тенденциозный подбор различных «структурных признаков», обвинение первых реалистов в том, что в их творчестве нет «признаков» реализма XIX века, объясняются прежде всего тем, что авторы некоторых последних работ о просветительском реализме исходят из заранее заданного тезиса о несовершенстве, ограниченности реализма на его начальной стадии. Но представление, что начальный этап того или иного литературного направления характеризуется художественной слабостью и эстетической неполноценностью, противоречит объективным фактам истории литературы. Ломоносов начинал одическую традицию, но его оды — это и высшее художественное достижение нового жанра. Творчество Жуковского 1800-х годов — это начальная стадия русского романтизма. Значит ли, что романтизм 1820—1830-х годов художественно более совершенен? Жуковский писал элегии и баллады, а Козлов — поэмы. Разве романтизм Жуковского оттого ограниченнее романтизма Козлова?

Русский просветительский реализм — это внутренне цельная, богатая и самобытная художественная система. О ее творческой силе свидетельствует тот факт, что она проявила себя одновременно в драматургии, лирике, прозе, преобразив и вдохнув новую жизнь в те старые и традиционные жанры — комедию, оду, элегию, басню, повесть, путешествие,— в которых явилась читателю. Просветительский реализм побеждал классицизм, обновлял литературу и завоевывал признание, потому что выступил как новаторское искусство, потому что открывал новые возможности изображения человека и общества. Художественные *открытия* и определяли *своеобразие* просветительского реализма — ибо открыт был неповторимый мир русской жизни XVIII века, а сами эти открытия были обусловлены временем его становления.

Раз возникнув, реализм не окостеневает, не складывается в устойчивую и мертвую арифметическую сумму признаков, но, оставаясь самим собой, постоянно развивается,— меняясь и обретая все новые и новые возможности изображения человека и общества, черпая и открывая эти возможности в самой быстро развивающейся и обновляющейся действительности. Произведения писателей начального этапа русского реализма (Фонвизина и

Державина, Радищева и Крылова, например), не только были нужны своему времени, не только способствовали развитию реализма на последующих его исторических рубежах, но продолжают до сегодняшнего дня оказывать художественное воздействие на читателей, вне зависимости от того, как качественно изменился реализм и какие другие новые художественные направления открыло и создало человечество.

Типологическое изучение просветительского реализма в рамках западноевропейской литературы XVIII века сосредоточивается сейчас на выяснении его своеобразия, его особенностей как художественно полноценной и исторически закономерной стадии реализма. Важность и необходимость такого изучения очевидна. Настораживает только уже проявившееся стремление в общем понятии просветительского реализма — потопить реальные типы его существования в виде конкретно-исторических национальных литературных направлений. Общее всегда проявляет себя в конкретном. Типологическое изучение не должно пренебрегать раскрытием и национального своеобразия, оно не может сводиться к созданию единой общеевропейской модели просветительского реализма. Реальное содержание художественной структуры каждого национального просветительского реализма сложнее, богаче и ярче модели. Вот почему рассмотрение особенностей структуры просветительского реализма как определенного исторического этапа большой и богатой истории реализма должно дополниться исследованием его национального своеобразия.

Но изученные и рассмотренные особенности и своеобразие не должны отделять один этап реализма от другого китайской стеной. Реализм, как и другие направления, развивается по законам преемственности, устремляется в будущее, обращаясь к опыту прошлого, наследует художественные открытия человечества и продолжает национальную традицию. Об этом приходится говорить, потому что преемственные связи писателей-реалистов начала XIX века с первыми русскими реалистами XVIII века практически не изучены, потому что в работах последнего времени поставлена под сомнение самая возможность критического реализма наследовать те или иные черты просветительского реализма. Появляются даже «перечни» таких особенностей просветительского реализма, которые утра-

чивает и не может наследовать критический реализм: пафос положительного героя, стремление к преобразованию действительности, активность писательской позиции и т. д. Такое стремление мы наблюдаем в работах С. В. Тураева. Оно вызвало справедливое возражение И. Е. Верцмана. Он писал, в частности: «меня смутило у С. В. Тураева следующее рассуждение: «В эстетике критического реализма эта активная функция художника уже не подчеркивалась так настойчиво». Почему же не подчеркивалась? А углубление методов типизации! А возведение познавательной энергии искусства в степени, о которых в прежние времена не догадывались, хотя стихийно, практически осуществляли! Дело только в том, что реализм XIX в. требовал от себя максимума объективности по отношению к законам действительности, объективности не меньшей, чем в науке. Кроме того, давно известно, что тенденция, скрытая в изображенной ситуации, вовсе не свидетельствует о «пассивности» художника».

Пишет И. Е. Верцман и о несправедливости намерения С. В. Тураева нанести «обиду критическому реализму», заявляя, что «у него, мол, «пафос положительного героя был ослаблен в сравнении с веком Просвещения». Вероятно, это более сложно. Говорят ведь, что и просветители сильнее были в отрицании, чем в утверждении. С другой стороны, если к английской и французской литературам добавить русскую, то мы и в критическом реализме найдем «могучую вереницу положительных героев», ничуть не уступающих — пусть если не Фаусту, то уж наверняка Робинзону или чудаковатым гуманным персонажам Фильдинга» [1]. В изучении двух этапов реализма решающую роль придают прилагательным — «просветительский» и «критический», забывая о существительном — «реализме», который и создает закономерность преемственности. Качественно отличаясь друг от друга, оба этапа—просветительский и критический реализм—исторически единое направление. Факты свидетельствуют, что у реалистов Просвещения были такие художественные открытия, которые устремлялись в будущее, и критический реализм их наследовал и осваивал с позиций нового времени. Не может поэтому не вызвать удивления, что Н. А. Гуляев в своей статье «О своеобразии просветительского

---

[1] «Филологические науки», 1967, № 3, стр. 109.

реализма», определяя существенные различия просветительского и критического реализма, закрепляя за каждым жесткую и постоянную совокупность признаков, не рассматривает вопроса об их связях, не упоминает о том, как реалисты XIX века относились к творчеству своих предшественников, что из их открытий они унаследовали[1]. Два этапа реализма оказались отделенными друг от друга.

Период литературного развития — от Фонвизина до Пушкина — является начальным этапом русского реализма. Его формировала эпоха грандиозной борьбы с феодализмом, проходившая под знаменем просветительских идей. В этих условиях рождалось новое понимание человека как личности, были открыты связи человека со средой, обусловленность характера обстоятельствами социального бытия. Эти открытия определили главные черты реалистического метода.

При рассмотрении начального этапа реализма должна учитываться мера нового, ибо присущая реализму особенность все время развиваться и обогащаться в своем движении зависит от многих причин. И их нельзя игнорировать. Значительную роль, в частности, играет художественный уровень, достигнутый данной национальной литературой ко времени рождения нового метода. В России только Пушкин навсегда освободил литературу от исторически объясняемой художественной ограниченности, которая была свойственна многим, даже подлинно великим поэтам (например, Державину). При этом именно реализм прежде всего способствовал преодолению этой ограниченности.

Важно учитывать и степень зависимости нового направления от эстетического кодекса господствовавшего тогда классицизма. Большая или меньшая свобода от нормативной поэтики, достигавшаяся в борьбе, определялась тоже историческими обстоятельствами. Преодолевать классицизм в первые десятилетия XIX века было легче — за плечами новых литераторов был уже опыт борьбы с ним нескольких поколений писателей.

Новый метод рождался не на пустом месте и не в национально замкнутых рамках. Первые русские писатели-реалисты были отлично осведомлены о положении дел в западноевропейских странах, внимательно следили за

---

[1] «Филологические науки», 1966, № 2.

начавшимся там обновлением литературы. Освоение опыта современников и предшественников, и прежде всего художников Возрождения, было характерной и важной особенностью национального развития литератур Франции, Германии и России этого времени.

Динамизм реализма определяет история. К концу XVIII века в общественной жизни многих стран все большую роль будут играть народные массы. В первые десятилетия нового века стремительнее станут развиваться социальные науки, которые откроют законы экономической, политической и общественной жизни народов и государств, социальных связей человека с обществом и государством, будет расти понимание роли экономических факторов в жизни отдельной личности и сословия в целом. В ходе французской революции обнаружилось существование классов в государстве, смысл и значение их борьбы. После революции создались условия для преодоления просветительского механистического взгляда на историю; человечество с позиций историзма начало по-новому оценивать прошлое, устанавливать связь между настоящим и будущим, увидев и поняв общество и человека в их движении и развитии. Все это будет обогащать реализм на его новом этапе. Он сможет показывать не только социальную, но и историческую обусловленность человека. Его социальное объяснение человека и действительности станет еще более глубоким. Обострится и углубится понимание национальной обусловленности человека, и реализм окажется способным создавать русский национальный характер во всей его сложности и неповторимости.

Но реализм даже в своем начальном периоде не перестает быть реализмом, хотя ему и не присущи важные особенности и черты реализма Пушкина или Толстого, а свойственны черты, порожденные эпохой Просвещения. В центре реалистического искусства начального этапа, как и в реализме вообще,— человек, понятый как личность, которая раскрывается в точных обстоятельствах своего действования. Социальная и национальная обусловленность характера делает изображение человека истинным, верным действительности. Отметая все случайное, обобщая и типизируя, художник-реалист показывает истину страстей своих героев, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах. Воспроизводя действи-

тельность, писатель-реалист высказывает свое отношение к изображаемому — сочувствие или осуждение. Реализм на всех этапах своего развития верен своему главному принципу — *объяснять* человека. При этом масштаб изображения противоречий общества и характер объяснения человека целиком определяется обстоятельствами и уровнем социальной, общественной и идеологической жизни каждой конкретной эпохи.

Настоящая книга посвящена исследованию конкретных обстоятельств зарождения русского реализма, его своеобразия на первом, начальном этапе его развития. Задачи исследования определили и привлекаемый материал, и построение книги. Поскольку утверждение реализма проходило одновременно с развитием сентиментализма, обращено внимание на взаимосвязь этих двух направлений, показано то, что сближало и что разделяло их. Реализм и сентиментализм вместе выступали против нормативной поэтики классицизма. Именно потому подробно рассмотрена литературная борьба последней трети XVIII века, проявлявшая себя и в форме художественной пародии и в теоретической полемике. Изучение этих вопросов привело к обнаружению многих теоретических статей-манифестов нового направления, ранее не привлекавших внимание историков литературы.

Эстетический переворот в XVIII веке захватил не только литературу, но и другие искусства, живопись и театр раньше всего. При этом, как свидетельствуют факты, писатели и художники, обновлявшие искусство, действовали сообща, учитывали взаимный опыт, писатели опирались на достижения художников, в теоретических и художественных произведениях писателей живописцы открывали важные для себя истины. Данная конкретная особенность развития реализма на первом этапе также рассматривается в книге.

Глубокое внимание русских писателей к художественному опыту близких им писателей Франции, Германии и Англии обусловило обращение автора книги к литературному движению этих стран, к анализу русских переводов крупнейших художественных и теоретических произведений просветительского реализма Франции, Англии, Германии.

Начальный этап русского реализма хронологически продолжался примерно полвека. Творчество непосредственных предшественников Пушкина — Крылова и Грибоедова — изучено достаточно полно. Литературное же движение первых трех десятилетий этого этапа (1760—1790-е годы) рассматривается обычно с позиций старой концепции, по которой в литературе безраздельно господствовал классицизм, освещается односторонне и тенденциозно. Оттого многие важные факты эстетической жизни были или опущены, или не замечены, или неверно истолкованы. Поэтому главное внимание в книге уделяется этому времени. В «Заключении» дана характеристика так называемого державинского направления, поэты которого продолжили традиции просветительского реализма в первые десятилетия XIX века. Поскольку в книге рассматриваются некоторые моменты истории русского просветительского реализма — от Фонвизина до Пушкина,— то вопрос об отношении Пушкина к своим предшественникам занимает в ней важное место. Особенно подробно он освещается в главах, характеризующих творчество Державина и Радищева.

Глава первая

«РЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ»

1

Эпоха Возрождения явилась колыбелью реалистического искусства. Именно в эту пору стало активно складываться буржуазное общество. Рождалось «жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII века» [1], которое возвеличивало человека, освобождая его от унизительной феодальной и церковно-теологической зависимости. «Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения» [2].

Чем решительнее человек сбрасывал с себя гнет феодально-сословных и религиозных представлений, чем отчетливее ощущал себя личностью, тем активнее относился к жизни, стремясь силой своего разума и опыта понять себя, как общественного человека, раскрыть сложный механизм экономических, социальных и политических связей людей. Развивающееся в Европе с XV века буржуазное общество выдвигало задачу огромной исторической важности — объяснение мира, раскрытие тайны политической и социальной жизни, объяснение самого человека. И не только выдвигало, но, главное, создавало

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 346.
[2] Там же, т. 4, стр. 427.

условия для ее решения. Это и вызвало к жизни новое искусство, героем которого стал человек, осознавший себя личностью, а методом — объяснение этого человека обстоятельствами его общественной жизни.

О развитии в недрах раннего буржуазного общества реализма, о коренных его особенностях, как они определились в литературе и искусстве западных стран XVI—XVIII веков, советские литературоведы писали давно, писали убедительно и доказательно [1].

Эпоха Просвещения (XVIII век), определив новый этап в развитии реализма, рождала условия для его победы во многих странах. Как ни огромен исторический период с XVI по XVIII век, как ни сложно и противоречиво проходил процесс политического и идеологического развития в разных странах Европы за эти три века, как ни своеобразны и неповторимы национальные пути этого развития,— все же между эпохами Возрождения и Просвещения существует внутренняя глубокая связь. Буржуазное общество, писал Маркс, «подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости» [2]. Уже в эпоху итальянского Возрождения, по словам Энгельса, «взошла заря современного мира» [3].

В многовековой истории буржуазного общества был свой героический период. Эпоха Возрождения — его начало, эпоха Просвещения, подготовившая все для революции,— его конец. Вот почему много общего в идеологическом развитии этих двух эпох, вот почему Просвещение законно наследует и умножает идейные и эстетические богатства Возрождения.

Естественно, что близость не означает тождества. XVIII век — это качественно новая ступень развития буржуазного общества. Капитализм в недрах феодализма достиг такого могущества, что поставил в порядок дня

---

[1] См., например, сборники «Ранний буржуазный реализм» и «Реализм XVIII века на Западе», вышедшие в 1936 году; «Западный сборник», изданный в 1937 году, сборник «Проблемы реализма в мировой литературе», Гослитиздат, М. 1949; Л. Пинский, Реализм эпохи Возрождения, Гослитиздат, М. 1961; В. Днепров, Проблемы реализма, изд-во «Советский писатель», М. 1961; сборник «Реализм и его соотношения с другими творческими методами», изд-во АН СССР, М. 1962; С. М. Петров, Реализм, изд-во «Просвещение», М. 1964.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 709.

[3] Там же, т. 25, ч. 1, стр. 25.

уничтожение всей социальной и политической системы феодального государства. В ходе подготовки буржуазной революции было выковано сокрушающее идеологическое оружие. На арену общественной борьбы со всеми феодальными институтами выступили сотни замечательных деятелей нового типа — философы и социологи, писатели и художники, юристы и естествоиспытатели — великие просветители XVIII века. Они выступили в Англии и Италии, Германии и России, но активнее всего во Франции, поскольку именно буржуазия этой страны стремительно двигалась к своей революции.

Разгоревшаяся с середины XVIII столетия антифеодальная борьба явилась могучим ускорителем в развитии всех наук и искусств, в формировании идеалов независимого и сильного человека, отважно задумавшегося над необходимостью и возможностью переделки всего окружающего его мира. Результатом огромных успехов философии явился материализм. Дерзновенно утверждал себя и получал распространение атеизм. Естествоиспытатели раскрывали новые тайны природы. Изобретение паровой машины открывало новую эру промышленного развития человечества. Преодолевая силы земного тяготения, человек поднялся в небо на воздушном шаре. Была объяснена электрическая природа молнии. Человек оказывался способным заглянуть в далекое будущее и предугадать новые формы общественной жизни: еще в пору подготовки буржуазной революции деятели Просвещения закладывали теоретические основы социалистического учения.

Буржуазное Просвещение, сложившееся на Западе в 40—50-х годах XVIII века, было последовательной и боевой антифеодальной идеологией. Самоотверженно отстаивая свободу человека, подвергая беспощадной критике весь феодальный строй, требуя уничтожения несправедливых, неразумных феодальных законов, Просвещение оказывало решительное и обновляющее влияние на складывающуюся новую культуру.

Борясь за освобождение большинства нации от феодальной неволи, просветители не могли не использовать искусства, как могучего оружия критики существующего неразумного строя, как глашатая нового идеала жизни. Вот почему во Франции, а затем в Германии и в России была объявлена жестокая война классицизму — господствующему направлению в литературе и искусстве.

Классицизм зародился во Франции в XVII столетии. То было время расцвета феодально-абсолютистского государства. Абсолютизм кончал с феодальной раздробленностью, помогал созданию мощного национального государства. Тогда-то и сформировался классицизм как направление, способствовавшее созданию большого общегосударственного национального искусства. В условиях борьбы со всяким «своеволием», строжайшей государственной дисциплины и жесточайшей регламентации всех форм политической и общественной жизни классицизм выдвинул культ гражданских добродетелей, требуя от человека отказа от всех личных чувств и желаний во имя высших государственных интересов.

Общественное и частное значение человека в феодальном государстве определялось в конечном счете его сословной принадлежностью. Сословная философия, не признававшая индивидуальности человека, питала эстетический идеал классицизма.

Эстетическая концепция классицизма как антииндивидуалистического искусства вдохновлялась передовой философией той эпохи — рационализмом Декарта. Отвергая теологические учения, Декарт вере противопоставил разум. Достоверно только мышление, утверждал он, только разум открывает пути к истинному познанию жизни. Но философия Декарта дуалистична. Она признавала существование двух независимых субстанций в человеческой природе — духовной и материальной. Материальная — чувственные страсти — представляла «низшее», животное начало в человеке; духовная, «высокая»,— его разум.

Так философски обосновывался отказ от целостности человека Возрождения, конкретная личность которого выступала в единстве духовного и чувственного. Создавался культ отвлеченной, разумной человечности, противопоставленной стихийному, грубому материальному миру. Оттого классицизмом изображался не единичный, индивидуально неповторимый человек, но человек вообще, которому был присущ трагический разрыв между разумом и страстями, чувствами и долгом.

С наибольшей художественной силой этот конфликт получил свое выражение в трагедии классицизма. Ее герой не гармоническая личность, но человек долга, мужественно подавляющий страсти, нравственно готовый к

гибели во имя идеала. От его жизни, поступков, решений, продиктованных надындивидуальным разумом, веяло ледяным холодом отвлеченной логичности. Такая высокая духовная жизнь утверждала героизм, как норму нравственного поведения, как образец для подражания.

Дуализм понимания человеческой природы предопределял представления классицистов о существовании двух неравных миров, в которых жили люди,— эмпирического, чувственного и разумного, идеального. В первом жили те, кому, в силу низкого происхождения, не могли быть ведомы идеалы высокого разумного существования, или те из благородных, кто нарушал эти нормы. В другом жили те, кто строил свою жизнь в соответствии с идеалами. Отсюда родилось эстетическое противопоставление высокого и низкого, трагического и комического, которое послужило основанием для деления литературы на строго определенные правилами жанры.

Чувственная практика человека, мир действительный, реальный мог находить в какой-то мере свое выражение в сатирических жанрах (комедия, басня, ирои-комическая поэма). В высоких жанрах лирической поэзии, а полнее всего в трагедии выступала разумная, абстрагированная, отвлеченная действительность. Тем самым человек оказывался оторванным от обстоятельств своей жизни, от реальных условий бытия, от всего того, что воспитывало и формировало его убеждения, интересы и поступки.

Классицизм, как антииндивидуалистическое искусство, отрицал личность и в художнике, в писателе. Дух дисциплины, подавление субъективной воли самого автора, воли художника определяли необходимость создания нормативной поэтики. Она подчиняла сознание писателей и художников строгим правилам, определяла жесткую регламентацию творческого процесса.

Ниспровержение эстетических концепций классицизма диктовалось насущными потребностями времени. Начатая просветителями борьба с феодальной неволей была и борьбой с философией сословного человека, борьбой с нормативной поэтикой, за свободу художника от «правил». Отказ от «правил» господствующего направления, отрицание всякой регламентации — такова конкретно-историческая особенность утверждения нового, вдохновляемого просветительской идеологией искусства XVIII века.

В основание эстетической теории нового направления легла философия свободного человека, рожденная в ходе ожесточенной борьбы с феодализмом.

Просветители, выступавшие против сословных преград, выдвинули принцип равенства всех людей. Наследуя и развивая идеалы Возрождения, они провозгласили человека высшей ценностью мира. Не сословная принадлежность, не чин, не звание, не знатность рода, но ум, способности человека, его индивидуальность, неповторимые качества, все то, что составляет особый нравственный мир свободной личности,— вот что делает человека человеком. Мерой человеческих достоинств стало богатство души, ее способность чувствовать и переживать. «Человек велик своим чувством»,— заявляет торжественно Руссо. «Человек! — вдохновенно и дерзко обращается Бомарше к большинству нации,— твое величие на земле заключено не в твоем положении, а в твоей личности». Идеал внесословной ценности человека и лег в основание реалистического искусства. Реализм на новом этапе истории утверждал веру в человека, в его великую роль на земле, объявлял объектом искусства бытие человека во всем могуществе и красоте его неповторимой индивидуальности, во всех его связях с обществом и природой.

Просветители создали великое учение о связи человека с условиями его жизни, о формировании средой характера и моральных убеждений человека. Перед литературой открылась возможность подробного, достоверного и точного изображения нравов, раскрытия связей человека с обстоятельствами его жизни. Признавая равенство всех людей, просветители увидели разность социальных условий, в которых они жили. Появилось понятие определенной, конкретной социальной среды. Характер перестал строиться по заданной норме, он теперь как бы извлекался из обстоятельств, в которых жил, он рождался на глазах читателя и зрителя. Среда объясняла человека, человек раскрывал особенности и закономерности жизни среды.

Установление причинной связи между средой и человеком с наибольшей философской глубиной раскрыто в сочинениях Гельвеция и Гольбаха, в эстетических работах таких теоретиков, как Дидро и Лессинг. Открытие зависимости человека от обстоятельств жизни позволило по-новому поставить вопрос о роли воспитания. Философ

Локк опроверг учение о врожденных идеях и доказал, что идеи, принципы и понятия возникают у людей из опыта. Традиционное представление о воспитании обогатилось: стало ясно, что воспитывает человека прежде всего жизнь, личность формируется под влиянием всей совокупности обстоятельств ее общественного бытия. Вот почему проблеме воспитания просветители уделяли такое большое внимание. Литература постоянно демонстрировала могущество воспитания. Некоторые писатели преднамеренно создавали исключительные ситуации, искусственно меняли условия жизни героя, демонстрируя его способность приспосабливаться к новым обстоятельствам, приобретать новые навыки и убеждения, находить выход из трудных, почти безвыходных положений.

Просветительская идеология освободила сознание художника от власти нормативной поэтики, она помогла отказаться от необходимости делить действительность на высокую и низкую. Предметом изображения и художественного познания стали реальное общество со всеми присущими ему противоречиями и человек во всей сложности своего индивидуального характера.

Новое искусство не было единым по своему художественному методу. Оно развивалось в рамках двух направлений — реализма и сентиментализма. Гете лаконично и точно определил проходившую с середины XVIII века литературную борьбу и рождение новых направлений как «революцию в искусстве» [1]. Реализм Просвещения не был прямым продолжением реализма Возрождения, хотя и выступал его историческим наследником и преемником. Он оказывался зависимым от времени, его сформировавшего, от особенностей социального развития в разных странах XVIII века, от других литературных направлений, ему предшествовавших, и прежде всего от классицизма. Отношения с классицизмом были сложными — реализм и боролся с ним и формировался на почве его завоеваний.

Утверждение каждой новой эстетической системы всегда и во все эпохи проходило в ожесточенных битвах с дотоле господствовавшим направлением. Классицизм XVII века ниспровергал два враждебные ему направле-

---

[1] Вольфганг Гете, Статьи и мысли об искусстве, изд-во «Искусство», Л.—М. 1936, стр. 78.

ния — «прециозную» литературу, представленную салонно-аристократической поэзией и галантно-психологическим романом, и литературу бурлеска, выражавшую интересы демократических низов и стремившуюся сблизиться с реальной жизнью.

В середине XVIII века классицизм сам подвергся ожесточенным атакам нового искусства. Логика борьбы допускала резкость оценок произведений классицизма, пародирование их и даже дискредитацию отдельных явлений враждебного направления. И в то же время борьба была и переоценкой ценностей, в процессе которой осваивались и теоретические богатства ниспровергаемого эстетического кодекса, и художественные открытия великих поэтов классицизма.

Абсолютным авторитетом классицисты объявили разум. Он создавал нормы искусства и законы поведения человека. Просветители не могли не одобрить избрание такого авторитета. Они сами подвергали беспощадной критике феодальный строй, все должно было, по словам Энгельса, предстать «перед судом разума» — религия, взгляды на природу, общество и государство. «Мыслящий рассудок стал единственным мерилом всего существующего» [1]. Но когда этот разум определял неизменный вечный эстетический идеал, не признавал разных понятий красоты и декретировал единый, основанный на «правилах» вкус или вечный критерий «хорошего» и «плохого»,— просветители-реалисты отвергали этот идеал.

Классицисты создали образы героев, действовавших по законам разума, умевших подавлять эгоистические страсти во имя выполнения долга перед государством. Просветители оценивали этот опыт со своих идейных позиций. Они использовали его для того, чтобы направить энергию человека на ниспровержение феодального государства и деспотической власти. Просветители-реалисты изображали объективного, реального человека. Они видели его зависимость от социальных и общественных обстоятельств жизни. Эти обстоятельства, господствуя над человеком, часто принижали его как гражданина, извращали его взгляды и нравственные побуждения. Поэтому носитель положительного идеала писателя-просветителя должен был преодолеть власть обстоятельств, унижавших

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 16.

его личность, оказаться на уровне требований разума, руководствоваться законами, им подсказанными. Энгельс подчеркивал, что в эпоху незрелых буржуазных отношений «общественный строй являл одни лишь недостатки; их устранение было задачей мыслящего разума»[1]. Вот почему опыт классицизма в изображении героического, высокого начала в человеке оказал огромное влияние на художественную практику реалистов при создании ими положительного идеала. Отсюда рационализм положительных героев в реалистическом искусстве XVIII века.

Важным принципом эстетики классицизма было требование верности природе, изображение правды. Буало обосновал этот принцип в своем трактате «Поэтическое искусство», опираясь на авторитет Аристотеля. Но правда трактовалась им в духе рационалистической философии. Природа в понимании классицистов — это не объективная действительность, а реальность, творимая разумом. Потому они были верны природе, логически организованной, изображали правду не живой стихийной жизни, а отобранную разумом, правду *должного*, а не *сущего*. Объективная действительность третировалась классицизмом, она допускалась в искусство только очищенной, облагороженной.

Просветители-реалисты также положили принцип правды и верности природе в основание своей эстетики, но освободили правду от рационалистической умозрительности, вернув понятию природы его действительный, реальный смысл. Они требовали быть верным живой жизни во всей ее сложности и противоречивости, в единстве безобразного и прекрасного.

Еще большую роль в становлении просветительского реализма сыграли обстоятельства социального развития XVIII века. Противоречия феодального общества обострились до предела, в порядок дня был поставлен вопрос о революции. Но уровень капитализма, достигнутый в XVIII веке в Англии и Франции, усилил и противоречия буржуазного общества, выявил извращающую силу денег, гибельность власти собственности и бедственность народа при утвердившемся новом неравенстве. Реализму в этих условиях приходилось не только выдвигать, но и отстаивать идеал свободного человека, показывать, ка-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 269.

ким посрамлениям подвергается реальная личность, живущая в буржуазном обществе.

Своеобразие реализма эпохи Просвещения определялось и характером его сложных отношений с классицизмом, и особенностями просветительского понимания действительности и человека, и поисками преодоления тех трудностей, которые возникли перед ним в эпоху кануна буржуазной революции во Франции.

2

Обновление искусства во вторую половину XVIII века проходило под девизом вступления писателей и художников в сферу действительности. Это вступление не было легким, не оказывалось оно и всегда последовательным, поскольку не сразу художники освобождались от груза старых традиций и представлений, новое искусство строилось с разной степенью художественной смелости. Множество причин и обстоятельств затрудняло его формирование. Но это формирование началось, и остановить его было уже нельзя.

С наибольшей интенсивностью этот процесс протекал во Франции, Англии и Германии. Драматургия и живопись были в авангарде нового искусства. Два просветителя — Дидро и Лессинг — с конца 50-х годов выступили как теоретики и практики складывающегося реализма, писали эстетические трактаты, создавали драмы, в качестве критиков руководили литературной и художественной жизнью в своих странах. Вскоре их роль законодателей была оценена и одобрена в других европейских странах.

В 1757 году вышла из печати первая драма Дидро «Побочный сын». К ней было приложено теоретическое рассуждение о принципах новой драматургии — «Беседы о Побочном сыне». Пьеса была художественно слабой, на сцене она появилась впервые только в 1771 году. В 1758 году Дидро издал вторую драму — «Отец семейства» — с новым приложением: «Рассуждение о драматической поэзии». Драма была художественной удачей Дидро. Поставленная в 1761 году, она получила признание и одобрение. Вскоре она была переведена на ряд европейских языков. В «Рассуждении» принципы реалистической эстетики получили свое дальнейшее развитие.

Прямо и косвенно полемизируя с поэтическим кодексом классицизма, Дидро в то же время не ставил своей целью полное и последовательное «уничтожение» враждебной ему системы взглядов на задачи театра. Он видел и понимал бесспорные достижения драматургии классицизма. Он даже считал нужным отмечать мастерство Расина в изображении страстей человеческих. Пафос выступления Дидро состоял в реформе театра, в повышении его воспитательной роли. Этим и обусловливалось требование широкого и свободного изображения людей всех сословий. Отказываясь от рационалистических условных характеров классицистического театра, он обосновывал изображение индивидуально неповторимых судеб людей, чье поведение социально детерминировано, воссоздание на сцене реальных, психологически оправданных, конкретных и достоверных обстоятельств жизни героев драмы и комедии.

Жизнь сложна и противоречива, в ней высокое сочетается с низким, печальное с веселым. Классицизм, требуя чистоты жанра, искусственно и нарочито обеднял жизнь. Потому, учил Дидро, должно создать особый жанр пьес, «осваивающих» эту жизненную правду и достоверность. «Я назвал бы его,— пишет Дидро, — серьезным жанром». «Серьезный жанр» занимает «место между двумя другими жанрами», поэтому «в произведении серьезного жанра всегда найдутся места, носящие печать комического и трагического жанра» [1].

Дидро практически показал, как надо решать по-новому проблему сценического характера. Герои должны были жить на сцене самостоятельной жизнью, произносить слова, не подсказанные автором, а вызванные определенными их отношениями с другими действующими лицами. Дидро настаивал, что нужно «видеть свой персонаж, когда он выходит на сцену», «вкладывать ему в уста речи, согласно происходящим на сцене событиям».

Но самостоятельно живущие герои должны находиться не на условной сценической площадке, а среди определенных предметов, вещей, характерных для быта данной социальной среды и индивидуальности героев. Необходимо поэтому «показать место действия та-

---

[1] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. V, «Academia», М.—Л. 1936, стр. 143, 144. (Далее по этому изданию.)

ким, как оно есть». Зритель не захочет видеть «неловкого вранья». Если перед нами герой-современник, буржуа, то нужно, «перенести в театр гостиную... так, как она есть» [1].

Все эти требования Дидро — теоретика нового искусства — нашли свое выражение в драматургии самого Дидро.

Новаторство драматурга проявилось уже в первой развернутой ремарке его драмы «Отец семейства». В ней мы впервые видим описание «места действия таким, как оно есть». Молодой Дидро счел нужным определить программу психологического поведения каждого участника событий на сцене, вытекающую из особенностей их характеров и определенного сюжетно-психологического момента (ждут возвращения тайно ушедшего из дома сына д'Орбессона).

Теоретические сочинения и драмы Дидро обновляли театр. Реформа Дидро отвечала насущным потребностям времени. Требование изображать на сцене современные события и реального человека, жизнь и убеждения которого объяснялись бы его общественным положением, вызвали сочувствие и поддержку у многих писателей. У Дидро появились последователи. В 1765 году Седен написал пьесу «Философ, сам того не зная». Сорокалетний преуспевающий часовщик Бомарше, увлекшись идеями Просвещения, решил испробовать свои силы на поприще обновленного Дидро театра. В 1767 году он пишет драму «Евгения». Издавая ее, он снабжает издание теоретическим «Очерком о серьезном драматическом жанре». Свои опыты он прямо связывает с реформой Дидро: «Гениальность этого поэта, его мощная манера, мужественный и сильный тон его произведения должны были бы вырвать перо из моих рук. Но путь, который он начертал, имел для меня такое очарование, что я больше считался с моим вкусом, чем с моей слабостью. Я с новым жаром принялся за мою драму» [2].

Утверждение новых эстетических принципов требовало борьбы с кодексом классицизма. Отвергая правила написания трагедий и комедий в чистом виде, Бомарше от-

---

[1] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. V, стр. 340, 341, 120.

[2] Бомарше, Избранные произведения, Гослитиздат, М. 1954, стр. 42. (Далее по этому изданию.)

ставал новый жанр — драму, не связанную правилами: «Я слышу всюду, как произносят громкие фразы и выставляют против серьезного жанра Аристотеля, древних писателей, поэтику, театральные традиции, правила, главное — правила, это общее место критиков, это пугало посредственных умов. В каком жанре и кто когда-либо видел, чтобы шедевры создавались на основе правил? Разве, наоборот, не великие примеры во все времена служили базой и основанием правил, из которых теперь воздвигают преграду гению, извращая порядок вещей? Разве когда-нибудь люди могли бы подвигаться вперед в искусстве и науке, если бы они рабски придерживались ложных ограничений, установленных их предшественниками?» [1]

Будущий автор «Севильского цирюльника» и «Женитьбы Фигаро» на пороге своей драматургической деятельности великолепно понял, что новому искусству по его природе чужда всякая нормативность. В его теоретических рассуждениях проявилась энергия личности, мятежная свобода человека, почувствовавшего в себе силу восстать против всякой неволи, против всяких попыток ограничить свободу личности. «Гений пытливый, неудержимый, которому всегда тесно в узком кругу приобретенных знаний, провидит нечто большее, чем то, что уже известно. Волнуемый чувством, которое влечет его вперед, он страдает, он ищет, он растет и, наконец, ломая преграды предрассудков, бросается по ту сторону уже изученных границ; он заблуждается иногда, но он единственный, кто несет вдаль, во мрак возможного, светоч, к которому за ним спешат другие. Он сделал гигантский шаг — и область искусства расширилась...» [2]

Первые опыты реалистического искусства XVIII века рождались на вулканической почве борьбы за равенство всех людей. Оно было потому принципиально демократическим, требуя, как провозглашал Руссо, внимания и сочувствия «к обыкновенным людям». Так на сцену, в живопись, в литературу пришли современность, обыкновенный человек, живущий в обыкновенных обстоятельствах. «Каждый человек,— утверждал Бомарше,— становится тем, что он есть, благодаря своему характеру: участь же

---

[1] Бомарше, Избранные произведения, стр. 44—45.
[2] Там же, стр. 45.

его зависит от его положения в обществе, на которое большое влияние оказывает его характер»[1].

Бомарше обосновывает, почему жанры классицизма не способны удовлетворять новым требованиям, показывать действительную жизнь в ее правде и достоверности. «Если трагедия должна нам представлять людей в большем масштабе, а комедия в меньшем, чем они суть в жизни, то и в том и другом жанре не дается точного воспроизведения действительности...» Иное дело новый жанр — драма: это «жанр серьезный, являющийся серединой между двумя остальными и долженствующий нам показывать людей точно такими, как они есть»[2].

Уже в первой драме «Евгения» эти требования, при всей еще неопытности начинающего драматурга, получили несколько демонстративное воплощение. На сцене появились современники, каждый из них дан как индивидуальный характер, и проявлял он себя в точно выписанных бытовых и психологических обстоятельствах. Дидро первым, подчеркивая связь человека с его средой, ввел в свои драмы распространенные ремарки. «Отец семейства» открывался подробным описанием дома хозяина: «Сцена представляет гостиную, убранную драпировками, зеркалами, картинами, часами и т. д. Это гостиная в доме Отца семейства. Ночь близится к концу. Между пятью и шестью часами утра». Затем Дидро точно описывает поведение героев на сцене: «На переднем плане медленными шагами прохаживается Отец семейства. Голова его опущена, руки скрещены, он в раздумье. В глубине, подле камина, находящегося у одной из стен комнаты, Командор с племянницей играют в трик-трак. Позади Командора, ближе к камину, Жермейль непринужденно раскинулся в кресле, в руках у него книга. Временами он оставляет чтение и нежно поглядывает на Сесиль, выбирая минуты, когда она занята игрой и не смотрит на него. Командор догадывается, что происходит за его спиной. В его движениях прорывается вызванное догадкой беспокойство»[3].

Бомарше следует за учителем: «Театр представляет салон французского типа, меблированный с большим вку-

---

[1] Бомарше, Избранные произведения, стр. 52.
[2] Там же, стр. 54.
[3] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. V, стр. 195.

сом. Сундуки, чемоданы и свертки указывают на то, что люди только что приехали. В одном уголке салона стоит стол, накрытый для чая. Дамы сидят около него. Миссис Мюрер читает английскую газету при свете свечи. В руках у Евгении вышиванье. Барон сидит сзади за столом. Бетси стоит рядом с ним, держа в одной руке поднос с рюмкой, а в другой — бутылку мараскина, оплетенную соломой. Она наливает стаканчик барону и оглядывает комнату со всех сторон» [1].

То же вторжение в действительность происходило в живописи. При этом здесь новое также утверждало себя в ожесточенной борьбе со старым искусством. Наследники и эпигоны классицизма XVII столетия, представители аллегорической академической школы занимали господствующее положение в искусстве. Но уже в 50-е годы стали раздаваться голоса недовольных. Сын ремесленника Шарден, не связанный академическим образованием, отвергает условные мифологические сюжеты, обращается к современности, к реальному миру близких ему людей и вещей. Его картины воинственно враждебны классицизму. Он пишет портреты и жанровые картины, но более и чаще всего натюрморты — домашние вещи.

Воспевая обыкновенную красоту действительного мира, Шарден умеет и через вещи передать образ близкого ему современника — утверждающего свои права представителя третьего сословия. «В своих натюрмортах,— отмечает современный искусствовед,— Шарден никогда не изображает человека, но все вещи незримыми нитями связаны с человеком, с его мыслями о чистой, безмятежной жизни. Через тридцать лет после Шардена Гете вкладывает в уста Вертера оправдание этому пристрастию людей XVIII века к простым домашним вещам: «В маленькой кухне я выбираю горшочек, достаю масло, ставлю на огонь свои стручки, прикрываю их и присаживаюсь к ним, чтобы время от времени их перетряхивать... Ничто так не наполняет меня тихим блаженством, как патриархальная жизнь» [2].

Искусство Шардена демократично, поэзию он видит в объективно существующей природе, для него нет низ-

---

[1] Бомарше, Избранные произведения, стр. 65.

[2] М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. II, изд-во «Искусство», М.—Л. 1949, стр. 268—269.

ких сюжетов, его герой — простой человек со всеми своими обыденными интересами, страстями и бытом. Каждый персонаж — это индивидуальный характер, обусловленный всем укладом его жизни. Характеризуя новаторство Шардена в изображении человека (в жанровых картинах, таких, например, как «Молитва перед обедом»), М. В. Алпатов справедливо указывает, что он глубже смотрит на жизнь, чем голландские мастера, и потому «замечает положения, которые выражают весь строй воспеваемой им жизни, нравственную основу людей». При этом Шарден «не ограничивается характеристикой одних людей, он видит их в связи со всей средой и жизнью. В его картинах на первом плане стоят не отдельные человеческие типы, а весь распорядок жизни третьего сословия». Оттого-то Шарден и является «величайшим представителем реализма XVIII века»[1].

Вслед за Шарденом в живопись пришли Латур, Грёз, в скульптуру — Пигаль и Гудон. Теоретиком нового направления выступил Дидро. С 1754 года на протяжении двадцати лет он боролся с враждебным ему искусством классицизма, поддерживая и вдохновляя молодых художников. На регулярно устраивавшихся выставках сталкивались новое и старое направления. В своих отчетах-рецензиях на эти выставки Дидро беспощадно и зло обрушивался не только на бездарных эпигонов, но и на прославленные авторитеты. Он давал эстетически убедительные характеристики работам мастеров, отъединенных нормативной поэтикой от живой жизни. Здесь же со всей страстью и увлечением, давая волю своим личным вкусам и пристрастиям, он превозносил и даже захваливал и преувеличивал успехи тех художников, для которых высшим критерием была «правда природы», красота жизни, живого, современного человека.

Анализ картин двух враждебных направлений оказывался удобным поводом для последовательного изложения основ эстетической системы реалистического искусства. Рассматривая натюрморты Шардена, Дидро делает важный вывод: «Вот где убеждаешься, что природа не знает предметов неблагодарных». Критерием истинного искусства, критерием прекрасного является природа,

---

[1] М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. II, изд-во «Искусство», М.—Л. 1949, стр. 270, 271.

объективно существующая и неприкрашенная. Шарден правдив, у него подлинная «правда природы». Человек важнее и дороже неодушевленных предметов. Но красота изображения мертвой природы в ее истинности, в подлинности. Подлинности и правды природы нет у Буше. Когда он пишет пастушек, то их грация — это грация балетной танцовщицы, а «грация его богинь позаимствована у Дешан» (известная парижская куртизанка). Буше не видит и не знает истинной природы. Оттого вы не найдете «на лугу хоть одну такую травинку, какая изображена на его картинах».

Общий вывод о картине «первого художника короля» суров и категоричен: «Если уж нет комиссара, который мог бы помешать этой картине проникнуть сюда, разве не будет разрешено зрителю вышвырнуть ее из Салона, сбросить пинком ноги с лестницы, во двор, пока, наконец, пастушок, пастушка, овчарня, осел, птицы, клетка, деревья, мальчик — вся эта пастораль не окажется на улице? Увы! нет. Все должно остаться на месте, но оскорбленный вкус сам подвергает эту картину грубому, но вполне заслуженному наказанию» [1].

Подлинным для Дидро является только то искусство, которое «воссоздает правду природы». Эта правда понимается им не как внешнее правдоподобие, не как копирование, но как воспроизведение действительности с пониманием значения «редких» или «чрезвычайных» явлений многообразной живой жизни для выражения «большой идеи», при соблюдении строгого отбора фактов и моментов человеческой жизни. Дидро прежде всего обосновывает требование правды изображения человека. Он восстает против системы академического обучения художников, требовавшей рисовать с моделей натурщиков. Натурщик — манекен, все его позы «напряженные, искусственные, деланные», его действия «холодные и нелепые». «Что общего между человеком, накачивающим воду из колодца на вашем дворе, и тем, кто не занят этой трудной работой и лишь нескладно подражает этому действию на подмостках школы, протянув вперед обе руки?»

Истинный художник изображает окружающую его жизнь — природу и человека. Но чтобы воспроизвести

---

[1] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. VI, стр. 124, 108, 113.

«правду природы», нужно изучать живую, вечно меняющуюся жизнь. Она, и только она,— и единственный объект искусства, и великий учитель. Обращаясь к молодому художнику, занимающемуся в Академии, Дидро восклицает: «Бросьте эту лавочку манерности», «сегодня канун большого праздника; пойдите в приходскую церковь, побродите вокруг исповедален, и вы увидите, что такое настоящая сосредоточенность и настоящее покаяние. А завтра пойдите в кабак, и вы увидите, как выглядит рассвирепевший человек. Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях» [1].

«Салоны» Дидро писал для рукописного журнала своего друга Мельхиора Гримма — «Литературная, философская и критическая корреспонденция». Журнал рассылался немногочисленным высокопоставленным подписчикам,— некоторым европейским монархам, владетельным князьям и сановникам разных стран. Но разными путями статьи Дидро или мысли, изложенные в них, становились известными и деятелям искусств. В Париже Дидро был тесно связан не только с писателями, но и с художниками, и не только французскими, но и русскими, приезжавшими учиться в Париж. Суждения, изложенные им в «Салонах», с большей силой и выразительностью высказывались в личных беседах. «Салоны» рано проникли и в другие страны. Уже в 70-е годы с некоторыми из них, и в частности с «Опытом о живописи» (вместе с «Салоном» 1763 года), познакомился Гете. Позже, в 1798 году, он перевел «Опыт о живописи» и снабдил его своими примечаниями. Соглашаясь со многим, споря по некоторым вопросам, Гете в то же время углублял суждения критика. Так, даже в конце века «Опыт о живописи» не утратил своей актуальности. Развивая важные мысли Дидро, Гете продолжал воевать «с теми, кто препятствует истинному дальнейшему развитию той революции в искусстве, которой он (Дидро.— *Г. М.*) главным образом помогал» [2].

---

[1] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. VI, стр. 215—216.

[2] Вольфганг Гете, Статьи и мысли об искусстве, изд-во «Искусство», Л.—М. 1936, стр. 78.

Деятельность Дидро как реформатора театра и пропагандиста реалистического искусства отличалась необыкновенной активностью. Редактор Энциклопедии, он и это издание подчинил той же задаче — борьбе с «правилами», отвращавшими художников от жизни, утверждению новых истин, которые помогали вторгаться в действительность. Дидро сумел объединить вокруг этого издания своих талантливых единомышленников. Наибольшее число статей по вопросам театра и литературы принадлежало писателю-просветителю Мармонтелю. В 1763 году он издал часть этих статей отдельной книгой, назвав ее «Французская поэтика». Книга Мармонтеля получила широкое распространение во многих странах — ее рассматривали как манифест нового направления.

«Французская поэтика» пропагандировала просветительский взгляд на «истинное искусство», обобщала уже накопленный художниками нового направления опыт. Отвергая философскую основу классицизма — его сословный взгляд на человека,— Мармонтель декларировал просветительский идеал внесословной ценности личности. «Мы унижаем человеческое сердце,— писал он,— и не понимаем человеческой природы, если думаем, что нужны титулы, чтобы волновать и трогать. Священные имена друга, отца, любимого человека, мужа, сына, матери, наконец, вообще человека патетичнее всех остальных; они всегда сохраняют свои права. Что нам за дело до того, каково положение, имя и происхождение того несчастного, которого расположение к недостойным друзьям и соблазнительный пример вовлекли в игру, который через нее лишился своего благосостояния и чести и теперь томится в тюрьме, мучимый стыдом и раскаянием. Если спросят, кто он, то я отвечу: он был честный человек и, на свою беду, он муж и отец».

Пересказывая сюжет мещанской драмы Мура «Игрок», Мармонтель отстаивает право изображения в трагедиях обыкновенных людей со всеми их страстями, ошибками и слабостями. «И если, наконец, этот несчастный отравится, если он, отравившись, узнает, что небо еще хотело спасти его, в эту печальную и ужасную минуту, когда к страху смерти присоединяются мучительные мысли о том, что он мог жить счастливо, скажите мне, чего в этом сюжете недостает, чтобы он был достоин трагедии? Необыкновенного, чудесного, скажут нам. Как! Раз-

ве вы не видите этого чудесного в внезапном переходе от чести к позору, от невинности к преступлению, от самого отрадного спокойствия к отчаянию — одним словом, в том крайне бедственном положении, в котором человек очутился просто вследствие слабости воли»[1].

«Революция в искусстве», начавшаяся в 1750—1760-х годах во Франции, перекинулась в Германию. В 1766 году Лессинг издает эстетический трактат «Лаокоон». Подвергая систематической и сокрушающей критике философские основы классицизма, он в то же время излагает коренные принципы реалистической эстетики. Опираясь на опыт Дидро, он во многом идет дальше. Отвергая требование классицистов изображать «украшенную природу», условный мифологический мир и отвлеченного, абстрактного человека, он доказывал право писателя и художника воспроизводить реальную жизнь в ее противоречиях, в борьбе и конфликтах, показывать живого человека, как свободную личность во всей полноте ее деятельности и богатстве нравственной жизни. «Поэзия есть драма жизни»[2] — так Н. Чернышевский раскрывает смысл эстетического открытия Лессинга.

В следующем, 1767 году вышла из печати драма Лессинга «Минна фон Барнхельм» — художественное воплощение новой эстетики. «В этой комедии,— пишет современный исследователь,— Лессинг сумел возвыситься над узким кругозором раннепросветительской моралистической комедии и семейно-бытовой буржуазной драмы. Он создал подлинно реалистическое художественное произведение, в котором частные судьбы героев неразрывно связаны с большими вопросами национальной жизни, с общественными и политическими судьбами Германии»[3].

В том же году Лессинг переезжает в Гамбург, где становится штатным драматургом и критиком, издавая собственный журнал критических статей и рецензий «Гамбургская драматургия». Острые полемические выступления Лессинга направлены были против сторонников классицизма. Критик боролся за национальный театр, успехи которого связывались им с отказом от драматургии, написанной по «правилам», и дальнейшим вторже-

---

[1] Marmontel, Poétique française, t. II, Paris, 1763, ch X.
[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, Гослитиздат, М. 1948, стр. 152.
[3] Г. Фридлендер, Лессинг, Гослитиздат, М. 1957, стр. 109.

нием поэтов в действительность. При этом Лессинг углублял требование Дидро — следовать во всем природе. Критик указывает, что быть верным природе — это и подражать ей, и познавать ее, раскрывать закономерности развития жизни, учиться у нее и типизировать, отбирая главное, характерное и отбрасывая все случайное, внешнее. «Гамбургская драматургия» явилась не только собранием острополемических выступлений критика, но и манифестом реалистического направления на немецкой почве, в котором обобщался и уже накопленный опыт и более полно формулировались принципы верного изображения современной жизни и современного человека.

На твердом фундаменте «Гамбургской драматургии» появилась в 1772 году трагедия Лессинга «Эмилия Галотти», глубоко новаторское произведение. Достоверное изображение современности обогащалось новыми чертами. Герои трагедии по-прежнему были связаны семейными отношениями, и вместе с тем семейный конфликт не делал их частными людьми, всецело занятыми своим очагом. Обстоятельства политического бытия определяют поступки главных геров трагедии, драматические столкновения раскрывают их способность к героическим поступкам.

Вслед за Лессингом выступит целая группа талантливых писателей. Первое место в развитии реализма в немецкой литературе последней трети XVIII столетия принадлежит, бесспорно, Гете.

Реализм XVIII века, преодолевая классицизм, отверг и выдвинутое им требование обязательного подражания образцам античного искусства и литературы, которые объявлялись вечным эталоном прекрасного. Теоретики и практики реализма доказывали принципиальную враждебность искусству подражания образцам. Но это не значило, что к прошлому просветители относились с пренебрежением.

Выдвинув требование — быть верным природе, объявив живую жизнь объектом и законодателем искусства, и Дидро и Лессинг с необыкновенной бережностью относились к художественному прошлому человечества. Отказываясь от подражания античным образцам, они в то же время не отвергали необходимости осваивать опыт великих мастеров Греции и Рима.

Мармонтель в своей «Французской поэтике» подробно объяснил просветительское понимание проблемы тра-

диции. Прежде всего он обосновал необходимость борьбы с авторитетами, с правилами, записанными в различных эстетических трактатах от Аристотеля до Буало: «Я пользовался свободомыслием моего века, применяя к литературе метод, каковой Бэкон и Декарт применяли к философии. Разум, чувство, природа — вот мои великие авторитеты. Я очень уважаю великих покойников, но было бы мальчишеской слабостью не разобрать, что́ в их трудах хорошо и что́ плохо».

Что дает право такого свободного отношения к предшественникам? «Если меня спросят: почему я льщу себя надеждой увидеть лучше, нежели эти великие мужи, я отвечу: потому что я пришел после них, потому что я их изучал».

Изучение опыта великих художников прошлого — это условие для дальнейшего движения вперед. Но отношение к этому опыту свободное. Потому Мармонтель создал «Французскую поэтику» — изложение основных принципов нового искусства. «На мой взгляд, необходимость создания «Поэтики» основана еще и на том, что в ней следует собрать законы, изложенные в предыдущих трудах, но эти законы должны найти примирение с непреложными принципами природы, каковая и есть великий законодатель искусств» [1].

Конечно, следует помнить, что понимание традиций и преемственности у просветителей лишено историзма. Антиисторизм — характерная особенность просветительской идеологии, в этом ее ограниченность. Историзм будет следующим за Просвещением этапом развития человеческих знаний о природе и обществе. Но не следует забывать при этом, что уже в 70-х годах XVIII века появятся труды Гердера, в которых впервые будет излагаться историческая точка зрения на прошлое. Понимание античности и Шекспира у Гердера будет более глубоким, чем у Дидро, Лессинга и Винкельмана. Вместе с тем при всей ограниченности просветительского решения вопроса о преемственности должен быть отмечен бесспорный факт широкого обращения к художественному наследию прошлого именно в эпоху Просвещения. Античность и Возрождение будут привлекать внимание художников и драматургов, философов и теоретиков искусства. Именно

[1] Marmontel, Poétique française, t II, p. 33, 30, 31.

в это время, в частности, возникнет напряженный интерес к творчеству Шекспира. О Шекспире будут писать Гердер, Гете и Лессинг. Трагедии и комедии Шекспира будут переводиться на французский и немецкий языки. По Европе с триумфом пройдут гастроли великого английского актера Гаррика, неутомимого пропагандиста Шекспира.

Опыт Гаррика тогда же был обобщен в английской книге неизвестного автора. Близкий к просветителям, Гаррик ожесточенно ниспровергал условную, холодную, риторическую манеру игры актеров классицистического театра, утверждал принципы изображения на сцене живого человека, с его сложными переживаниями, его психологией. Эту свою «революцию в театре» Гаррик осуществлял, играя Шекспира. В пору начавшегося увлечения Шекспиром он выступил его блистательным интерпретатором. Вот почему автор книги о Гаррике, анализируя трагедии Шекспира, показывает глубину авторского раскрытия человеческих характеров, демонстрирует искусство английского актера в понимании и решении шекспировских пьес. Сочинение о Гаррике не серьезный теоретический труд, но зато это самая распространенная в Европе книга о Шекспире, автор которой живо характеризовал новые принципы актерской игры на примере Шекспира, обосновывал требования передавать правду поведения человека, зависимость его поступков и речей от обстоятельств, в какие он попадал.

Просветителям было чуждо нигилистическое отношение к художественному опыту прошлого. Как свидетельствуют многочисленные факты, именно они начали широкое освоение богатств античности и Возрождения. Но этот интерес к художественным достижениям предшественников, как будет показано дальше, диктовался и определялся особыми и очень важными обстоятельствами развития реализма в XVIII веке.

3

Реализм эпохи Возрождения выдвинул идеал прекрасного, свободного человека. Он его открыл в живой жизни эпохи, в которой закипала битва с феодальным правопорядком, с духовной диктатурой церкви, со всеми грозными и мрачными силами средневековья. Практически в

ходе этих ожесточенных сражений расчищались пути к утверждению нового, буржуазного общества, подготавливалось будущее «господство буржуазии» и торжество «капиталистической эры».

Но к этому не сводился исторический смысл грандиозной борьбы, которую отважно повели люди Возрождения за обновление жизни,— она явилась рубежом в истории человечества. Именно тогда впервые с такой ясностью открылась истина о человеке — свободном и деятельном — как высшей ценности мира, родилась идея личности. Впитавший дух своего времени, Шекспир делает Гамлета носителем этой истины: «Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движеньям! Поступками как близок к ангелам! Почти равен богу — разуменьем! Краса вселенной! Венец всего живущего!»

Все непреходящее значение эпохи Возрождения для судеб будущего мира, в котором только и сможет полностью осуществить себя человек как личность, подчеркивал Ф. Энгельс. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» [1].

Историческая и общественная обстановка сформировала человека Возрождения. Освобождаясь от всего, что принижало его в прошлом, что мешало быть самим собой, он жил жадно и деятельно, поверив в себя, он со всей страстью ринулся в круговорот бушевавших в жизни событий. Для людей Возрождения, по мысли Энгельса, характерно «то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе». Сферой существования человека стала жизнь *всеобщая*. Чем большие задачи он ставил перед собой, чем дерзновеннее шел навстречу опасностям и трудностям времени, тем ярче раскрывался его талант, проявлялась сила духа, отвага и могущество ума. Человек чувствовал себя творцом, преобразователем

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 346.

мира, открывателем новых земель, покорителем стихии природы. Отсюда, по словам Энгельса, «та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми» [1].

Но вступившего на новый путь человека ждали трагические испытания. Действительность, открыв человеку его возможности, сразу же проявила к нему свою враждебность. Как злая мачеха, она отнимала у него средства стать самим собой. Подняв человека к новому существованию как независимой личности, буржуазные условия жизни стали убивать эту личность. Начавшееся разделение труда превращало свободного человека в раба. «...Разделение труда наряду с экономической областью охватывает все другие сферы общества и везде закладывает основу того узкого профессионализма и специализации, того раздробления человека, по поводу которого уже А. Фергюсон, учитель А. Смита, воскликнул: «Мы — нация илотов, и между нами нет свободных людей!» [2]

Человеку эпохи Возрождения, подготавливавшему своей деятельностью будущее общество, приходилось насмерть сражаться со страшными силами феодализма, которые не хотели сдаваться и сходить со сцены. В то же время он не имел возможности твердо встать на почву новых отношений, которые «расчеловечивали» его. Поэтому уже в позднем Возрождении реализм запечатлел кризис гуманизма и трагизм жизни могучего и бесстрашного человека. Гамлет признавался: «рассудок мой болен». Мир, в котором он живет, оказывался «тюрьмой». Тюремщики злобны, коварны в своем неистовом стремлении удержать власть и сохранить в обществе «дух неволи». Отстаивающего свою независимость человека, не желающего смириться и принять их нормы, они мстительно объявляют безумцем. Сила, полнота характера этих «безумцев», красота и человечность их жизни раскрывалась в ожесточенной борьбе с губителями всего живого, в страстной ненависти к жестокому врагу, в отрицании всего несправедливого в античеловеческом обществе, в готовности погибнуть, но не отказаться от своих идеалов, от своей веры, от самих себя.

В XVIII веке буржуазные отношения, вызревавшие в недрах феодализма, достигли в некоторых европейских

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения т. 20, стр. 347.
[2] Там же, т. 23, стр. 366.

странах высокого уровня. И одновременно усилилось «расчеловечивание человека». Враждебность буржуазной действительности человеку проявлялась с устрашающей силой. «Новые, до сих пор неизвестные источники богатства благодаря каким-то странным, непонятным чарам превращаются в источники нищеты. Победы техники как бы куплены ценой моральной деградации. Кажется, что, по мере того как человечество подчиняет себе природу, человек становится рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости... Все наши открытия и весь наш прогресс как бы приводят к тому, что материальные силы наделяются интеллектуальной жизнью, а человеческая жизнь, лишенная своей интеллектуальной стороны, низводится до степени простой материальной силы» [1]. Так характеризовал Маркс гибельность для человека капиталистических условий жизни, сложившихся к середине XIX века. Но начало этого процесса уже видели просветители XVIII века. Видели, но не могли его объяснить.

Знаменем идущей к власти буржуазии были идеи свободы человека и равенства всех людей. Уничтожение феодальной зависимости действительно освобождало человека. Но этот свободный человек оказывался зараженным эгоизмом, отделявшим его от жизни всеобщей, загонявшим в мир частных интересов.

Идеалом реалистического искусства был по-прежнему свободный человек. Но, оставаясь верным жизненной правде, беря в герои действительного человека, реализм находил его в жизни занятого своими интересами и своим очагом, утверждающего свою личность в малом мире семейных интересов, страстей и драм. Так появилась в Англии, Франции и Германии семейная драма. В живописи стал торжествовать жанр. Реализм одерживал победы, показывая современность, делая героем простого человека, раскрывая его как личность, обусловленную средой и временем. Но этот человек утрачивал интерес к деятельности, направленной на благо общее, в которой и раскрывалась бы вся полнота его характера.

В этой утрате повинен был буржуазный мир. Реализм, верный правде жизни, изображал человека, каким он оказывался в действительном мире — малым, а порой эгоистичным и пошлым. Писатели-просветители с тревогой

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 4.

смотрели на ход социального развития, их, борцов за свободного и прекрасного человека, волновала судьба их современника. «Трудности, с которыми имели дело просветители,— пишет исследователь реализма буржуазного общества Н. Берковский,— превосходно сформулировал Лессинг. В рецензии на вольтеровский «Опыт о нравах» Лессинг говорил об основной дилемме обществоведенья:

«Человека изучают либо как единичного человека, либо как человека вообще. В первом случае едва ли можно сказать, что это самое возвышенное из занятий. Знать человека как единичное существо — к чему это приводит? — Узнаешь только дураков и мерзавцев... Совсем иное дело, если изучаешь человека вообще. В человеке, взятом вообще, скрывается величие и божественное происхождение. Стоит только оценить, в какие предприятия пускается человек, как ежедневно ширятся границы его разумения, сколько мудрости в поставленных им законах, сколько труда в созданных им памятниках...» [1]

Еще в 30-е годы советские литературоведы-западники, опираясь на литературную практику просветителей XVIII века, пришли к выводу о двойственности стиля их произведений. «Единичный человек» изображался сочными красками, в окружении быта, со всей сутолокой и пошлостью повседневных дел и забот. «Человек вообще», противостоя «частному человеку», выражал идеальные тенденции просветителей. В этом и состоял «двойной стиль» искусства просветителей XVIII столетия, бывший одновременно и идеальным и прозаически-реалистическим.

Из этого исследователи делали принципиальный вывод о характере реализма XVIII века: он будто способен был изображать лишь частного человека, поглощенного низменными бытовыми и чувственными интересами. «В жанровых героях,— читаем мы у Н. Берковского, — большей частью и проявляется реалистическая сила писателей XVIII в. — все это лица колоритные и индивидуальные, описанные памятно и достоверно. В них дан человек современности, в своем историческом типе, со всеми ограничениями, которые налагает классовое общество

---

[1] Н. Берковский, Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы. — В кн.: «Западный сборник», изд-во АН СССР, Л.—М. 1937, стр. 68.

буржуазии на естественную человеческую личность». Подлинным же героем просветителей был не этот реальный их современник, утративший в буржуазном обществе свою «естественную человеческую личность», но «человек вообще». «Центральные герои — это те, в которых выражена надежда века, в которых родовое содержание человеческой истории совпадает с «единичной» личностью. Конечно, в рисовке этих героев была добрая доля просветительской утопичности, и редко эти герои отличались живостью красок» [1].

В «общечеловеческом» герое сосредоточивается «идеал», «жанровые лица» представлены как быт, как «наличная история», как «поверхностная истина наглядных фактов и наблюдений». Так констатируется противоречие просветительского реализма: он может открыть в действительности индивидуальный характер «жанрового» человека, обусловленного обстоятельствами своей жизни, но не человека, в котором был бы «сосредоточен» идеал. Этот идеал утопичен, оторван от действительности. «И так же как «идеал» всегда у просветителей не имеет прямых связей с действительностью, так и здесь: идеальные «итальянские» герои, как они назывались в эстетике Жан-Поля Рихтера, разко отделены от героев жанровых, «фламандских», хотя они и выражают по замыслу более глубокую суть этих своих погрязающих собратий» [2].

Возникает вопрос: если «жанровые лица» предстают как «наличная история», как «поверхностная истина», то почему же не вскрывается в реалистическом произведении глубинная истина, почему она не выступает с очевидностью как «наличная история»? Где искать причину этого противоречия? В самой действительности, которая уже в пору неразвитых буржуазных отношений утратила поэзию, красоту, представ лишь с одной своей стороны — со стороны жестокой борьбы за существование, самодовольства и расчетливой деловитости собственника, пошлости, безобразия, бесчеловечности? Или в методе реализма, сила которого проявляется лишь в воспроизведении правды прозаической жизни, которую он обличает, критикует, над которой смеется и иронизирует? У сторонников такой концепции поэзия жизни, идеал, положи-

---

[1] «Западный сборник», стр. 71, 73.
[2] Там же.

тельное начало для критического реализма оказывается наглухо закрытым «прозой» жизни. Просветительский же реализм выходит из противоречия, конструируя идеал, который выступает в образе «общечеловеческого» героя, не связанного с действительностью.

Антиномичность «поэзии» и «прозы» буржуазного общества уже с конца XVIII века, а потом в начале XIX с особой энергией провозглашалась романтиками. Реальная жизнь буржуазного общества была низведена ими к прозе, к торжеству пошлости, олицетворена с безобразным, с миром, которому враждебны красота и гармония. «Поэзия» оказывалась свойственной лишь человеческому обществу докапиталистической эры, ее искали и находили в прошлом.

Романтическая концепция буржуазной действительности, представления романтиков о «прозе» и «поэзии» жизни оказались очень живучими. Они получили дальнейшее развитие и обоснование не только в эстетических теориях XIX века, но дожили до наших дней. Мы с ними встречаемся в современных историко-литературных трудах, конечно, в осовремененном и обновленном виде.

В интересной книге В. Днепрова «Проблемы реализма» вопросы «поэзии» и «прозы» буржуазной действительности решаются с помощью соответственного истолкования известного положения Маркса о враждебности капиталистического производства искусству и поэзии. «Слова Маркса о враждебности капиталистического производства искусству указывают на *особый* закон, связывающий развитие художественной деятельности с природой и характером общественных отношений в буржуазном обществе. Наибольшие трудности и препятствия возникают на пути осуществления тех художественных форм, полная жизнь которых связана с положительно-прекрасным и поэтическим, существующим в отношениях самой действительности» [1].

Подобное заключение, с опорой на Маркса, позволяет дать теоретическое обоснование неспособности реализма изображать «положительно-прекрасное и поэтическое» в буржуазной действительности. «Писатели-реалисты объясняли человека, исходя из условий его жизни, из зако-

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, изд-во «Советский писатель», Л. 1961, стр. 116.

нов общественного строя». «Из отношений капитализма легко понять человека плохого, худшего. Но как найти здесь *жизненное основание* для положительного и благородного героя, как при изображении такого героя остаться верным социально-историческому пониманию, на котором покоился и реализм XIX века?» Принципиально допускается возможность положительного решения этого вопроса лишь для того писателя-реалиста, который понял роль рабочего класса в борьбе с капитализмом. «Но как раз этот вопрос был менее всего ясен классикам реалистического романа»,— заявляет В. Днепров. А раз так, то реализм оказывается бессильным увидеть и изобразить «положительно-прекрасное» в действительности. И тогда пускается в ход уже знакомое нам положение о том, как преодолевал это противоречие просветительский реализм, создавая «общечеловеческого» героя, который и сосредоточивал в себе идеал. «Поэтому качества положительного образа получают основу в отвлеченной природе человека, противопоставленной социальным определениям буржуазного человека, в личном характере, в нравственной стойкости и порядочности — одним словом, в таких индивидуальных достоинствах, которые могут, не подвергаясь порче, выдержать тлетворное влияние отношений собственников» [1].

Так, по мысли В. Днепрова, в реализм, которому свойственна типизация, вторгается противоположный ему способ обобщения действительности — идеализация. Критический реализм, если он не хочет ограничиваться только отрицанием изображаемого им мира, должен прибегнуть к идеализации, этим методом изобразить идеальные образы и тем компенсировать свою неспособность извлекать поэзию из прозы жизни. При этом на помощь реалисту приходят другие литературные направления — классицизм или романтизм. С наибольшей резкостью В. Днепров формулирует свою точку зрения па противоречия реализма при рассмотрении лирической поэзии. Именно на лирику наиболее пагубно воздействует капиталистическая действительность. «В XIX веке поэзия живет среди мира глубоко прозаического. Перед нами поэзия тоски человечьей, не поэма идеального содержания, как называл ее Белинский, а лирика жаждущего, не-

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 55.

довольного и страдающего человека, лирика, проникнутая даже у такого художника, как Пушкин, глубокой грустью. Или — поэзия, ожесточившаяся против зла, саркастически-остроумная, сатирическая, как у Гейне, но необходимо нуждающаяся, в противовес безобразной действительности, в романтических видениях и постоянно сохраняющая момент романтический. Вопрос о соотношении реализма и романтизма стоит в поэзии совсем иначе, чем в художественной прозе: поэзия не может остаться наедине с холодом и черствостью буржуазной жизни» [1].

Все эти выводы, как уже говорилось, опираются на положение Маркса о враждебности капитализма искусству. При этом В. Днепров истолковывает слова Маркса в том смысле, что враждебность капиталистического производства проявляется не ко всему искусству, а лишь к тем его формам и направлениям, которые изображают идеальные, поэтические стороны жизни. Но то же капиталистическое производство, по В. Днепрову, способствует расцвету собственно критического искусства и литературы, занятых изображением «прозы», пошлости буржуазных отношений. Такое истолкование слов Маркса оспорено многими исследователями. Соглашаясь с их аргументами, я отсылаю читателя к этим работам, и прежде всего к книге Г. Фридлендера. В данном же случае важно подчеркнуть лишь ту мысль, что это истолкование слов Маркса продиктовано желанием добавить новые аргументы к старой концепции неспособности реализма изображать прекрасное. Потому обращу внимание на одно замечание Г. Фридлендера о связи выводов В. Днепрова с представлениями домарксовой эстетики.

«И до Маркса многие буржуазные поэты и мыслители начала XIX века указывали на противоречие между «поэзией» и буржуазной «прозой жизни». Но слабой стороной взглядов всех этих поэтов и мыслителей как раз и было то, что в своей критике общества они исходили из противопоставления «поэзии» и «прозы». Тем самым они рассматривали понятия «поэзии» и «прозы» внеисторически, не понимая относительного, диалектического характера этих понятий, их изменяющегося на протяжении веков исторического содержания». «Сам того не замечая, В. Днепров становится фактически в своем анализе во-

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 116.

просов буржуазного искусства на точку зрения предшественников Маркса в эстетике. Вопрос о враждебности капитализма искусству он подменяет вопросом о противоположности «поэзии» и «прозы», идеального и реального содержания в искусстве» [1].

Несомненно, что история литературы дает известный материал для утверждения, что реализму практически более доступно изображение буржуазной «прозы жизни». Литературоведы ссылаются на некоторые английские романы XVIII века, на так называемую мещанскую драму, где господствовал именно этот «жанровый человек». Но факты эти требуют своего объяснения. Они обусловлены не отсутствием в действительности разных эпох «поэзии» и не бессилием реализма обнаружить и изобразить с подлинной достоверностью живой идеал, а идейной позицией художника. Говорить об отсутствии «поэзии» в действительности второй половины XVIII века — значит забывать, что это была пора нараставшей антифеодальной борьбы. Революция в Северной Америке прозвучала, по словам Маркса, «набатным колоколом» для Европы [2]. Франция шла к своей революции, которая имела еще больший общественный резонанс. В России феодальный гнет вызывал яростный отпор. В этой борьбе народов за свободу рождался идеал человека, раскрывалась «поэзия» жизни, и реализм, как это будет показано, оказался способным и увидеть и изобразить эту сторону общественной жизни.

Но возможность увидеть и изобразить ту сферу действительности, где накапливались мятежные силы, зависит, вновь повторяю, от идейной позиции писателя. Идейная позиция Дидро-просветителя, возлагавшего надежду на мирный путь социальных преобразований, определяла и особенности его драматургии, и практику изображаемых им героев. Дидро, Вольтер, Руссо и многие другие деятели той эпохи не звали к революции. Но их читатели делали выводы сами и шли штурмовать Бастилию. Об этой идейной позиции просветителей Плеханов писал: «Не должно впадать в преувеличения и воображать, будто французские просветители *сознательно* подготовляли

---

[1] Г. Фридлендер, К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы, изд-во «Художественная литература», М. 1968, стр. 162. См. также стр. 153—165.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 9.

революционную бурю, разразившуюся в конце XVIII века... Некоторые тогдашние проповедники новых идей замечали, что народ теряет терпение и может, пожалуй, восстать против своих притеснителей (Вольтер, Руссо и другие). Но, не будучи сторонниками революционного способа действий, они пугались приближавшегося взрыва, а не приветствовали его. Они от всей души предпочли бы мирную реформу насильственной революции. Это *мирное* настроение проповедников *революционных* идей ярко отразилось как в литературе, так и в искусстве. Буржуазная драма, в образах выражавшая стремления третьего сословия, совсем не знает боевых мотивов» [1].

Героями своих драм Дидро сделал людей третьего сословия. Характер объяснялся условиями жизни. В литературу пришел антагонист дворянина. Он выступал носителем новой правды, нового идеала, новой морали. Искусство, по Дидро, не просто воспроизводит действительность, но и дает ей оценку. Критерием оценки являлась добродетель. Старый мир безнравствен. Людям третьего сословия свойственна добродетель. Обнажая смысл социальных связей человека в обществе, реалистические драмы Дидро помогали воспитывать зрителя в духе ненависти ко всем формам угнетения, учили понимать и любить добродетель. Перенесение действия в сферу семейных отношений новых героев помогало художнику с наибольшей полнотой обнаружить их идеалы, их моральные устои.

Поэтизация добродетелей представителя третьего сословия на практике приводила к изображению жизни частного человека, его семьи, домашних интересов. Социальная обусловленность этого человека в драмах Дидро (как и в драмах других авторов) раскрывала этого человека как буржуа. Поэтизация его жизни, его морали и добродетели означали поэтизацию буржуа. А он жил в середине XVIII века малыми интересами своего очага. Так проза и быт жизни буржуа в своем очаге заслонили бытие человека в обществе.

Ограниченность такого изображения действительности и новых героев понимал и сам Дидро. В «Рассуждении о драматической поэзии», изданном одновременно с дра-

---

[1] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXII, Госиздат, М.—Л. 1925, стр. 21.

мой «Отец семейства», он предупреждал об опасности отторжения героев драм от общественной жизни. Дидро писал: «Наши пьесы, заключенные в стенах жилища, лишенные хора, представляющего народ в античных драмах, нуждаются, так сказать, в фоне, на котором вырисовывались бы основные фигуры»[1]. Это требование не было осуществлено им в драмах 1750-х годов. В 1770-х годах он отойдет от поэтизации буржуазно-мещанских добродетелей и выдвинет идеал республиканской добродетели, будет отстаивать героическое начало в реалистическом искусстве.

Гражданственность отличает творчество Вольтера — одного из вождей французского Просвещения. Но она утверждалась на иной, отличной от Дидро эстетической основе. Вольтер был классицистом. Его деятельность как художника оказалась более всего связанной с театром. Театр он рассматривал как школу нравственного воспитания, как высокую кафедру, с которой можно было непосредственно обращаться к зрителю, внушать ему великие идеи свободы и уважения прав человека. Опыт французского классицизма, и прежде всего Расина, свидетельствовал об огромных возможностях трагедии в изображении героического поведения человека. Трагедия и станет любимым жанром Вольтера. Время требовало искусства героического, которое бы захватывало зрителя силой пламенных эмоций и больших политических идей, изображением судеб нации и человека, осуждением церковного и религиозного фанатизма и деспотизма монархической власти.

В пору развертывавшейся борьбы с ненавистным обществом, в котором попирались все права человека, Вольтера не могли удовлетворить мещанские драмы, поэтизировавшие реального человека, занятого своими делами и эгоистическими интересами. Просветительский идеал свободной личности вдохновлял драматурга при создании трагедий. Но частному индивиду, реальной личности, показанной в своей социальной обусловленности, он противопоставил «человека вообще». Миру действительному, где господствовала несправедливость и царил политический произвол деспотической власти, где буржуазия отстаивала свои права,— он противопоставил высокий мир

[1] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. V, стр. 403.

философских идей. В нем шел ожесточенный бой между враждующими сторонами — тиранами, религиозными фанатиками, деспотами, олицетворявшими зло и преступность, царящие в человеческом обществе, и героями, носителями начала справедливости и свободы, которые были рупорами авторских идей. То были люди героической судьбы, верные долгу, совершавшие свои поступки по императивным законам разума. Недоверие к жизни вело к ее идеализации. С наибольшей ясностью это проявилось в трагедиях, написанных на античном материале. Именно в античности находил просветитель идеал гармонического человека, способного к чувству и верного долгу. Такими нормативными образами героев стали Электра, Меропа, Цицерон.

Классицизм Вольтера не был сколком с классицизма XVII века. Тесно связанный с ним, он приобрел новые черты. Великий художник обновил классицизм, подчинив его задачам просветительской борьбы с феодально-абсолютистским режимом. Потому он отказывался от многих положений принятого эстетического кодекса, свободно вносил в трагедии то новое, что требовали его политические убеждения. Как классицист, Вольтер боролся с Шекспиром и в то же время опирался на его опыт при создании политических трагедий и обрисовке характеров, использовал его сюжеты.

Вольтер создал эстетическую систему просветительского классицизма, которая оказала огромное влияние на европейскую литературу. Этот классицизм сыграл большую роль в борьбе со старым миром, за будущее разумное общество. Классицизм Вольтера сосуществовал с реализмом Дидро в русле просветительского литературного движения. Художественный метод идеализации жизни и человека в реальных условиях того времени себя оправдал. Но историческое будущее было за реализмом. Реализм мог показать правду действительности во всей ее противоречивости, со всей ее «прозой» и с присущей ей, исторически конкретной, «поэзией». И эту «поэзию», как свидетельствует практика художников-реалистов XVIII века, он мог изображать, не прибегая к методу идеализации.

Страх перед пошлостью и ничтожностью буржуазного мира, убивавшего личность, породил и противоположный Вольтеру метод искусства. Житейская практика «инди-

вида», вынуждавшая бороться за свое существование, повергала его в сферу низменной и ничтожной деятельности, вела к душевному обмелению. Значит, следовало вырвать человека из этой сферы, из обстоятельств его реальной практики. Писатели стали противопоставлять мир социальный — миру нравственному. Казалось возможным защитить человека от враждебных ему социальных обстоятельств, освободив его от бытовой обусловленности, показав скрытую от всех жизнь его сердца. Неожиданно открылась безграничность этого нравственного мира личности. Способность к глубокому и тонкому чувству, пристальный анализ душевных движений со всей их удивительной противоречивостью и сложностью должны были делать человека истинно богатым.

Так родилось новое направление, изображавшее человека со стороны сердца. Позже оно получило название сентиментализма. Сентиментализм вырос на той же, что и реализм, почве просветительской идеологии. Между реализмом XVIII века и сентиментализмом много общего. Оба литературных направления, противостоя классицизму, способствовали демократизации литературы. И сентиментализм и реализм провозглашали внесословную ценность человека, воспитывали в нем достоинство и уважение к своим способностям и силам, к своему чувству, помогая тем самым дискредитации феодальной идеологии, унижавшей человека.

Но многое и разделяло эти два направления. И прежде всего разделял различный метод изображения человека. Реализм, раскрывая личность, связывал ее с окружающим миром, показывал зависимость характера от обстоятельств бытия. Сентиментализм, превознося человека, погружал его в мир нравственной жизни, стремясь освободить его от деспотической власти обстоятельств и быта. Это не значит, как это часто пишут, что писатели-сентименталисты совсем не интересуются внешним миром, что они не видят связи и зависимости человека от нравов, от среды, в которой он живет. Просветительская идеология открыла им не только идею личности, но и понимание зависимости ее от обстоятельств. Но они стремились к максимальному высвобождению человека от власти обстоятельств. Им они противопоставляли мир страстей и чувств, раскрывали «тайное тайных» — жизнь сердца, на этом, прежде всего, и сосредоточивали свое внимание.

Путь к спасению человека, предложенный сентименталистами, обрекал его на новую трегедию. Бегство из мира действительного в мир собственной души было иллюзией. Оно не освобождало человека от связей со своим временем. Более того, само отъединение от других людей, сосредоточенность на своем «я», казавшееся защитой от воздействия враждебного мира, были определены этим миром.

С самого своего возникновения буржуазия, борясь против феодальной привилегированной замкнутости за свободную промышленность, свободную торговлю, свободное общество, порождает «...всеобщую борьбу человека против человека, индивидуума против индивидуума. Таким же точно образом и всё *гражданское общество* есть эта война отделённых друг от друга уже только своей *индивидуальностью* индивидуумов друг против друга...» [1]. Само понимание индивидуальности, личности, ее достоинств и чувств содержало совершенно точный, конкретно-социальный смысл: для буржуазии существовать как индивидуальность значило существовать как буржуа. Великий русский демократ Чернышевский совершенно отчетливо уловил этот буржуазный смысл, например, в экономической теории виднейшего идеолога буржуазии — Тюрго. «Давая человеку достоинство,— писал Чернышевский,— он делал его одиноким, его величие он основывал на эгоизме, он провозглашал под именем конкуренции войну между интересами, под именем свободы— оставление бедного беспомощным» [2]. Именно поэтому буржуазное общество как основу своей общественной морали выдвигает эгоизм, который, по словам Маркса и Энгельса в буржуазном обществе есть «необходимая форма самоутверждения индивидов» [3].

Индивидуализм определил принципиальную антиобщественность буржуазного правопорядка. Он сделал условием существования личности ее отчуждение от общества, от окружающего мира, он определил его потенциальную враждебность и равнодушие к другим людям, к их судьбам. Человек сентиментализма велик своим чувством, своей любовью, своей семьей, своим очагом, своими добродетелями — всем *своим,* потому что только в этой сфере он ощущал себя как личность.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 129.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. V, Гослитиздат, М. 1950, стр. 305.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 236.

Новое искусство в 50—60-е годы представлялось и направлением Дидро — Бомарше — Шардена, и направлением Руссо и его последователей. По-разному подходя к изображению человека, они неожиданно сблизились в выражении своего идеала. «Индивид», живший в семейных обстоятельствах, раскрытый в своем быте — «жанровый человек», и человек, убегающий в мир души, равно утрачивали свою полноту и цельность. Возвеличение человека оборачивалось его умалением.

В самом деле, что изображалось в мещанских драмах? Их содержание красноречиво выявлялось уже в самих заглавиях. «Побочный сын», «Отец семейства», «Два друга», «Евгения». Как видим, единственная и центральная тема — семья, семейные радости, семейные несчастья. С драмой глубоко и органически связана живопись. Что пишет Шарден? Какие сюжеты волновали его, одушевленного стремлением показать величие человека, его внутренний мир, утвердить его внесословную ценность? Вот они: «Трудолюбивая мать», «Утренний туалет», «Молитва перед обедом», «Гувернантка» и бесконечные натюрморты, любовно изображающие предметы домашней утвари, окружавшие человека в его повседневном быту и столь милые, уютные для глаза собственника. Что открыл, что нового выразил Грёз? Вот его сюжеты: «Паралитик», «Деревенская невеста», «Балованное дитя», «Мальчик с куклой» и т. д. Перед нами выступает все тот же круг идей, все те же герои, все та же философия человека. Провозглашают идеал неповторимой личности, а пишут семьянина-собственника; превозносят великие духовные ценности человека — изображают самодовольного буржуа за обеденным столом, играющим с собачкой, совершающим утренний туалет; требуют свободы и показывают, как реализована эта свобода в семейном очаге, в уютном мирке близких по крови людей, домашних вещей, домашних животных. Перед нами предстает не просто живой, окруженный бытом человек третьего сословия, но прежде всего частный человек, равнодушный к окружающему миру, занятый собой и своим достатком, находящий свое счастье в кругу близких по дому людей и ему лично принадлежащих вещей.

Шарден — художник, один из идеологов третьего сословия,— за несколько лет до революции написал свой автопортрет. И что же увидел зритель? Добродушный ста-

рый человек, с мягким взором окруженных мелкими морщинами глаз, видимо только поднявшийся с постели, так как на нем ночной колпак, а на шее — теплый платок. Это был портрет милого дедушки, частного человека, а не художника, открывшего новую эру в искусстве.

Художник Жан Рюбер решил написать цикл картин о Вольтере. Что увидел он в этом воителе против церкви, активном борце третьего сословия против деспотизма, против всего феодального уклада жизни? Частного человека. Он пишет картину «Вольтер на прогулке» — маленький тощий старичок лихо несется на коляске, но, неумелый кучер, он наезжает на камень. Он пишет другую картину — «Завтрак Вольтера». В домашнем небрежном туалете перед нами тот же старичок, лукаво улыбающийся принесшей ему чашку утреннего кофе служанке. В третьей картине — «Утро Вольтера» — художник как бы вплотную подходит к большой теме — Вольтер-писатель. И опять: изображается все тот же старичок, вставший только что с постели, что-то небрежно диктующий своему секретарю и занимающийся в то же время главным делом: подпрыгивая на одной ноге, он стремится натянуть на себя панталоны. Перед нами нет Вольтера-трибуна, Вольтера-писателя, Вольтера — общественного деятеля, чьи сочинения читала вся Европа, кто способствовал разрушению твердыни деспотической власти и всемогущей церкви. Художник изобразил сухонького, с оригинальным лицом, старичка, с не менее оригинальными причудами, оригинальным бытом.

Руссо создал гениальную книгу «Исповедь». Ее содержание сложно. В ней рассказывается о событиях и деятелях эпохи Просвещения. Но главное место в книге занимала лирическая тема. С беспримерной дотоле глубиной раскрыты в ней нравственные богатства конкретной личности, обнажены перед читателем противоречия человеческой натуры. Книга автобиографична. Руссо сделал героем самого себя, отважился поведать миру беспощадную правду о себе. Автобиографизм открывал новые возможности в изображении «индивида XVIII века». Им был теперь не «жанровый человек» и не «человек вообще», но реальный и крупный деятель эпохи, один из властителей умов, идеолог и защитник народа. Как же был выписан образ этого человека?

Руссо остро ощущал эстетическое новаторство и дер-

зость своего замысла. Он открыто предупреждал: «Я принимаюсь за дело, которому не было примера и которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы,— и этим человеком буду я» [1].

Но «Исповедь» не стала историей жизни деятеля, борца за свободу народа, автора, научившего понимать права человека и записывать их как статьи конституции. В ней запечатлена «история душевных состояний». Величие человека Руссо определял интенсивностью духовной жизни и богатством его чувств. Потому он считал себя вправе заявить: «Как бы скромна и безвестна ни была моя жизнь, если я думал больше и лучше, чем короли,— история моей души более интересна, чем история их душ» [2].

Руссо отлично понимал огромное значение своих сочинений, знал о своей европейской популярности. «Среди моих современников мало людей, имя которых более известно в Европе, а сам человек менее известен, чем я. Мои книги облетели города, тогда как автор их скитался по лесам» [3]. Деятель оказался противопоставленным человеку. Деятеля характеризовали произведения, в которых запечатлена его мысль,—«Рассуждение о происхождении неравенства среди людей», «Общественный договор», романы «Эмиль, или О воспитании» и «Новая Элоиза». Человека должна была открыть «Исповедь», обнажив перед всеми сокровенный мир его чувств: «Я показал себя таким, каким был в действительности: презренным и низким, когда им был, добрым, благородным, возвышенным, когда был им. Я обнажил всю свою душу...» [4] Задача была выполнена — читатель узнал Руссо-человека. Но это был частный человек.

«Исповедь» Руссо сыграла огромную роль в развитии европейского романа XIX века. Но она оказалась и апологией индивидуализма. Эта книга вызывала у русских писателей — от Фонвизина до Толстого и Горького — постоянный интерес. Они высоко ценили замысел создания «истории души», открытой Руссо, сложность и противоречивость человеческой природы. Но они не могли согласиться с отрывом человека от деятеля, с предложенной

[1] Ж.-Ж. Руссо, Исповедь, т. I, «Academia», 1935, стр. 3.
[2] Там же, стр. 417.
[3] Там же, стр. 419.
[4] Там же, стр. 4.

мерой оценки достоинств личности. Не чувства определяют ценность человека, не в интимной и частной сфере проявляется его личность. Пушкин писал: «После соблазнительных *Исповедей* философии XVIII века явились политические, не менее соблазнительные откровения. Мы не довольствовались видеть людей известных в колпаке и в шлафроке, мы захотели последовать за ними в их спальню и далее...» [1] Именно сентиментализм изображал известных и неизвестных людей «в колпаке и шлафроке».

Итак — сентиментализм и просветительский классицизм по-своему преодолевали противоречия буржуазной действительности. Реализм же, верный методу типизации, должен был в самой действительности искать «поэзию», ту сферу деятельной жизни, которая бы раскрывала и формировала личность, а не извращала ее. В этом помогал опыт искусства Возрождения и опыт истории. Они свидетельствовали, что внеэгоистическое существование открывало перед человеком возможности иной жизни. Человек, как личность, раскрывался в своей подлинной красоте и силе, только когда он был связан с движением масс, когда он оказывался участником великих социальных бурь. Если в эпохи бурной активности народа личность отходит от него, игнорирует его жизнь, то она «как бы утрачивает смысл своего бытия и, бессильная, позорно влачит дни свои в грязи и пошлости будней, отказываясь от своей великой творческой задачи — организации коллективного опыта в форму идей, гипотез, теорий». Иначе складывается судьба личности, если она окажется связанной с народом и будет захвачена идеей, объединяющей многих людей. В этом случае «вас поражает быстрый рост духовной мощи личности — явление, которое можно объяснить лишь тем, что в эти эпохи социальных бурь личность становится точкой концентрации тысяч воль, избравших ее органом своим, и встает перед нами в дивном свете красоты и силы, в ярком пламени желаний своего народа, класса, партии».

К таким выводам приходил М. Горький в результате изучения истории личности от Возрождения до эпохи торжества буржуазии. Но эта истина открывалась и многим буржуазным историкам культуры. Горький, например, ци-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 104.

тирует признание историка Ф. Монье из его книги «Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто»: «Quattrocento показало все, что человек в состоянии сделать. Оно показало, кроме того,—и этим оно дает нам урок,—что человек, предоставленный своим собственным силам, отнятый от целого, опираясь только на самого себя и живя только для себя одного, не может совершить всего» [1].

Сила реалистов XVIII века в том и состояла, что еще до победы буржуазии они отвергли эгоизм, как метод самоутверждения человека, и, опираясь на опыт истории, стали раскрывать подлинные условия самореализации личности: ее связь с народом, выражение ею идеалов своего времени, ее стремление к деятельности на общее благо, ее потребность действовать не одиноко, но в единстве с другими, ставить перед собой большие цели, решение которых определяет судьбы многих, ей подобных.

Художественное познание жизни, понимание губительности индивидуализма, глубокая вера в прекрасного человека позволили Лессингу найти в будничных обыкновенных событиях такие конфликты, которые бы открыли человеку истинные пути самореализации. В 1772 году он напишет трагедию «Эмилия Галотти». Демонстративно оставаясь в пределах семейных отношений, драматург раскрывает главный конфликт эпохи — столкновение человека с деспотической властью. В мещанских драмах действие происходило в пределах отъединенного от мира очага. Бушевавшие там страсти раскрывали во всей полноте частного, занятого собой человека. Трагедия Лессинга не очаг, а арена острой и бескомпромиссной борьбы, которая кипела в феодальном государстве того времени. Страсти князей, преступления двора открывали гибельность для народа, для человека режима бесправия. Но человек этот не хотел мириться с положением жертвы и раба. И тогда начиналась схватка, разгорались сражения не на жизнь, а на смерть. Именно в этой борьбе с врагами, борьбе за свободу, борьбе с произволом и унижением и обнаруживалась личность во всем своем богатстве, нравственной силе и благородстве. Одоардо и Эмилия отстаивали свою независимость, свои права, они защищались от произвола, грозившего их счастью, но эта борьба

[1] См. М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, Гослитиздат, М. 1953, стр. 34, 35—36.

была лишена эгоистического содержания. Даже в своем пассивном протесте (Одоардо убивает дочь, чтобы защитить ее от посягательств князя) они отстаивали свободу для всех. Своими действиями они выражали общие идеи ненависти к деспотизму.

«Эмилия Галотти» — трагедия. Но она написана реалистом. Ее герои — живые характеры, ее конфликты открыла драматургу сама жизнь. Каждое действующее лицо оказывалось типом и неповторимой личностью со своим сложным психическим миром. Проникновение в «тайное тайных», в души героев, раскрытие неповторимых психологических состояний не уводило драматурга в сторону от жизни, но помогало раскрывать глубже связь личности с миром, выявлять черты сильного и прекрасного человека.

Гете над трагедией «Гёц фон Берлихинген» работал в 1771 году. Закончил он ее позже — в 1773, уже учтя опыт «Эмилии Галотти». Мечта о мужественном и прекрасном человеке увела драматурга из современности в историю. И это оправданно: в современной Гете феодальной Германии не существовало, по словам Энгельса, «ничего кроме подлости и себялюбия», все было пронизано «низким, раболепным, жалким торгашеским духом». «Всё прогнило, расшаталось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому что нация не имела в себе силы даже для того, чтобы убрать разлагающийся труп отживших учреждений» [1].

Но в истории Германии были героические эпохи. К ним, например, относилась Крестьянская война XVI века, которая порождала замечательных деятелей, подобных мятежному Гёцу. Он был сыном своего времени, и потому многие предрассудки оказывали влияние на его поступки. Но в решающий момент истории Гёц сумел отказаться от тихой и спокойной жизни и с воодушевлением вступил в борьбу за свободу. Судьба его сложилась трагически. Реалист Гете умел понять историческую закономерность гибели подобных героев в тех условиях. Но своей жизнью Гёц утверждал, что прекрасной личность становится, только участвуя в общей жизни народа. Этим Гёц и был дорог драматургу: «Я воплощаю в драматическую форму историю благородного немца, спасаю от забвения

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 561—562.

память о прекрасном человеке...»[1] Подобное обращение к истории не было бегством из современности — наоборот, история служила насущным нуждам современного общества. Литература, используя исторические сюжеты, воспитывала ненависть к прогнившим учреждениям феодального мира и вдохновляла на борьбу, открывая перед личностью антиэгоистический путь самореализации.

Созданию реалистической исторической хроники с могучим характером в центре помогало усвоение опыта Шекспира. «Замысел создания на немецкой почве реалистической историко-гражданственной трагедии, вне всякого сомнения, восходит к увлечению Гете произведениями Шекспира. Шекспировский широкий демократический фон имеет аналогию в хронике его последователя. Развертывая этот фон, раздвигая рамки картины, Гете ставит себе задачу создать конкретный специфический облик сложнейшей исторической эпохи. Критический реализм Гете, развенчание официальной исторической легенды, показ людей, движимых даже на вершинах общества реальными интересами, а не моральными принципами,— все это находило поддержку в шекспировском наследии. Детерминированность характеров, их тактики и сознания историческим положением, многосторонний показ характеров и раскрытие их в действии, демонстрация сложности их ситуации, в которой они выступают носителями только относительной правоты или неправоты... все эти тенденции могли быть поддержаны изучением Шекспира»[2].

Идейная позиция Гете, ненавидевшего немецкое общество феодальной Германии, определила его идеал человека, силу реалистического обнажения противоречий действительности, открытие сферы истинной «поэзии» жизни — сферы народного протеста против социальной несправедливости. Не приемля общество своего времени, Гете, по словам Энгельса, «восстает против него как Гёц, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля»[3], пишет «Гёца фон Берлихингена», «где в драматической форме отдал дань уважения памяти мятежника»[4].

---

[1] Гете, Собр. соч. в 13-ти томах, т. XII, Гослитиздат, М. 1948, стр. 122—123.

[2] Б. Я. Гейман, Проблема реализма в раннем творчестве Гете. — В кн.: «Западный сборник», стр. 126.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 233.

[4] Там же, т. 2, стр. 562.

Но позиция Гете двойственна — он не всегда восстает против враждебного общества, а иногда и бежит от него. «Он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время путешествия по Италии» [1]. «Бегство» приводило к разрыву с современной действительностью, оно определялось желанием найти идеал в прошлом, в античности, где художнику видится гармония, умиротворение, покой, «счастливый мир». И тогда реализм сменяется классицизмом, классицизмом особого, индивидуального типа, обусловленного просветительскими идеалами.

Приближавшаяся революция во Франции оказывала огромное влияние на искусство, она помогала формированию идеала человека, открывала сферу деятельности, которая поднимала реального индивида XVIII века к высокой и героической жизни. Дидро-художник уже не успел откликнуться на новые требования времени. Но это сделали Бомарше и Давид, многим обязанные эстетическим открытиям Дидро — теоретика реалистического искусства и художника.

Бомарше начал как ученик Дидро, написав драму «Евгения». Затем, как и его учитель, он довольно скоро понял, что драма с ее проповедью идеализированных добродетелей буржуа, не отвечает потребностям приближающейся политической бури. Стало ясным, что решающую роль в революционных событиях будут играть демократические слои третьего сословия. И Бомарше нашел в действительности реального, конкретно-исторического человека, который выражал и его, писателя, идеал, и идеал народа. Так появился исполненный жизненной силы и прочно связанный с действительностью Фигаро. Стремясь вывести своего героя на театральные подмостки, минуя цензурные рогатки, Бомарше сделал Фигаро «севильским цирюльником». Но в характере его все узнавали настоящего француза. Мелкий ремесленник и лакей, он затевает войну с ненавистным и презираемым им аристократом — и блистательно выигрывает сражение, демонстрируя смелость, изобретательность, остроумие и дерзость, нравственную цельность характера человека, глубоко верующего в правоту своих требований, в способность своими силами справиться с противником.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 4, стр. 232—233.

Фигаро по своим убеждениям буржуа. Но он поднят героическим временем на вершину исторической жизни, он втянут в круговорот больших социальных событий, которые вырвали его из сферы эгоистических интересов, сделали гражданином, открыв замечательные качества его личности.

Бомарше не идеализировал своего героя — он высказал всю правду исторического бытия своего времени. В образе Фигаро демократические массы Франции узнавали своего славного и отважного собрата. Он был им дорог и духовно близок. И это потому, что Фигаро предстал как «наличная история», как глубинная истина, доступная реализму. В образе Фигаро был «сосредоточен» идеал, и этот идеал не был утопичным, но связан живыми узами с действительностью. «Женитьба Фигаро» — замечательная победа просветительского реализма.

Во Франции буржуазия переживала героическую пору своей истории, в Англии она пожинала плоды своей победы. Буржуазные условия жизни принуждали человека к жестокой борьбе за существование. Живя в буржуазном обществе, он не мог быть свободным от влияния буржуазной идеологии. Но просветители-реалисты сумели найти и в этой действительности того человека, которого можно было изобразить как положительного героя, не впадая при этом в идеализацию собственнической морали, буржуазных идеалов, не занимаясь апологией буржуазного образа жизни. Пример тому — романы Дефо, Фильдинга, Годвина и др. [1].

Первой крупной удачей явился роман Дефо «Робинзон Крузо». Он дает возможность наглядно увидеть, как строился образ положительного героя в произведениях просветительского реализма. Верность действительности определила точность изображения убеждений, психологии и морали Робинзона. Он жил в буржуазном обществе, и его идеалы формировались под влиянием прозаической практики жизни, борьбы за существование, с постоянным стремлением к наживе, богатству. И Робинзон — буржуа. Он и собственник, и удачливый купец, и плантатор. Веруя в человека, Дефо не отвернулся от этого реального индивида буржуазного общества, но поставил его в исклю-

---

[1] См. об этом подробнее в кн.: А. Елистратова, Английский роман эпохи Просвещения, изд-во «Наука», М. 1966.

чительные условия, заставил жить, после кораблекрушения, на необитаемом острове. Жизнь Робинзона на острове есть главная часть в знаменитой книге Дефо.

Писатель проделал эксперимент, но он был реалистически мотивирован. В пору бурного развития мировой торговли флот играл огромную роль в жизни многих стран, и Англии прежде всего. Опасные плавания по океанам часто кончались катастрофами. На реальный случай с моряком Селькирком, которого капитан Роджерс нашел на необитаемом острове, опирался и Дефо. Реалистичность эксперимента подтверждалась и глубоким пониманием враждебности человеку буржуазных условий жизни в Англии. Во многих романах писатель-просветитель неоднократно показывал истинное лицо буржуазного человека и жестокую бессердечность буржуазного общества. Чтобы проявить скрытые («природные») возможности человека, нужно было освободить его от растлевающей власти денег и собственности. И Дефо делает своего Робинзона одиноким и одновременно свободным, открывая ему возможность иной деятельности, которая и формирует его как истинного человека. Эта деятельность — борьба с природой, тяжелый, постоянный, упорный труд. Огромная непреходящая ценность романа, удивительная его притягательная сила и состоит в изображении высокой, истинно поэтической жизни, красоты человека, верующего в свои силы, исполненного оптимизма, занятого трудом и мужественной борьбой с природой.

Вера в человека, оптимизм, убеждение, что разум поможет человеку обрести путь к созданию условий для истинно свободной жизни, умение не только видеть и показывать «прозу» буржуазного общества, но и открывать «поэзию» действительности, находить идеал в настоящем и изображать положительного героя действующим в реальных обстоятельствах — все это отличает произведения просветительского реализма.

4

Воспитанию человека просветители придавали исключительное значение. На литературу возлагалась особо ответственная роль в исполнении этой задачи. Отсюда стремление просветителей создавать образы положительных

героев. В них с наибольшей полнотой представал просветительский идеал человека. Потому-то просветители проявляли интерес к истории, которая давала примеры героического поведения человека. Одним из моментов такого интереса во второй половине XVIII века явилось обращение философов-просветителей, художников и писателей к античности — к ее истории и ее искусству. В 1750-е годы Гельвеций написал книгу — программный документ просветительского учения о человеке — «Об уме» (вышла из печати в 1758 году). В 1760-е годы он работал над новым сочинением, дополняющим первый труд — «О человеке» (вышел из печати после смерти философа—в 1773 г.).

Возможность полного раскрытия личности, по Гельвецию, заложена в ее «желании быть полезной своему народу». Страсти определяют поступки и всю жизнь человека. Но только «сильные страсти» являются «могущественным двигателем человека на пути великих дел». «Под *сильной страстью* я подразумеваю такую страсть, предмет которой так необходим для нашего счастья, что без обладания им жизнь кажется нам невыносимой». Подобные страсти выводят человека из сферы частного бытия. А только на поприще общей жизни человек полностью выявляет себя как личность, обнаруживает и дает исход дремлющим в нем возможностям, энергии, таланту. «Действительно, только страсти, достигнувшие этой степени, могут порождать великие дела и пренебрегать опасностью, болью, смертью и даже самим небом» [1].

В многовековой истории человечества, и прежде всего в истории Греции и Рима, было множество примеров подлинного героизма. Напомнить о героях, объяснить людям причины, побуждающие обыкновенного человека выходить из обычных рамок спокойной жизни, пренебрегать грозящими опасностями и преступать инстинктивный закон самосохранения,— задача благородная и необходимая. «Картины древнего героизма вызывают невольное уважение у всякого, не окончательно еще развращенного человека», — писал Гельвеций в книге «О человеке» [2].

Обращение к героическим эпохам, к примерам античности объяснялось многими причинами, в том числе и

---

[1] К.-А. Гельвеций, Об уме, Соцэкгиз, М. 1938, стр. 170.
[2] К.-А. Гельвеций, О человеке, его умственных способностях и его воспитании, Соцэкгиз, М. 1938, стр. 164.

тем, что в феодальных государствах того времени не было условий для общественной деятельности и освободительной борьбы (так было, например, в Германии, о чем писал Энгельс), или эти условия еще не созрели (как было во Франции в 50—60-е годы). Нужда в героическом с последней четверти века осознавалась особенно остро. Обращение к истории, и в частности, к античности, обогащало искусство тем, чего недоставало в современности. Вот почему античность и героическое в ней прежде всего привлекают внимание многих писателей и художников. Вдохновляются античностью в 60—70-е годы Лессинг и Гете в Германии, Дидро и художник Давид — во Франции. Но интерес к античности приобрел двойной характер — тематический (внимание к героическому) и эстетический (использование художественного опыта античного искусства).

В 1764 году в Германии вышла книга Винкельмана «История искусства древности». Вслед за многими просветителями, И. Винкельман в античности искал образцы героического, запечатленные в высоко гражданском искусстве. Но Винкельман не только пропагандировал греческое искусство и доказывал, что именно свобода создала благоприятные условия для его развития, —он объявил его образцом для современного. Центром художественной концепции немецкого искусствоведа и была идея подражания. Тем самым предопределялось двойственное отношение к труду Винкельмана. Сторонники нового искусства — враги классицизма, нормативная поэтика которого утверждала обязательное подражание античным образцам,— не могли принять концепцию Винкельмана. Классицисты же получили неожиданную мощную поддержку. Просветительские убеждения Винкельмана, его страстное утверждение героического и прекрасного искусства, как вечной нормы и образца, поддерживали и возрождали классицизм к новой жизни.

Первым с возражением Винкельману выступил Дидро. В «Салоне 1765 года» он объяснил заблуждение историка и искусствоведа. Для Дидро при решении проблемы — античность и современность — важна мотивировка обращения к античности. Вне использования художественного опыта прошлого, утверждает Дидро, не может быть плодотворного развития нового искусства. Но это освоение осуществляется на основе неизменной верности природе.

Вот почему Дидро отвергает художественную концепцию Винкельмана, доказывает гибельность для искусства подражания. Античность для него не просто высокие образцы прекрасного. Мастера древности велики именно потому, что были верны природе. Учиться у них — значит учиться их искусству следования законам природы, искусству постижения ее тайн. «Мне кажется, что следовало бы изучать античность, дабы научиться видеть природу» [1].

Вслед за Дидро против идеалов Винкельмана выступил Лессинг. Он не мог принять его тезис о подражании античным образцам, утверждение о необходимости подражания вытекало из недоверия Винкельмана к современности, к реальным условиям жизни, к живому, терзаемому различными страстями современнику, который, по мысли Лессинга, и должен быть главной темой искусства.

Отвергая подражание античности, Лессинг в то же время подчеркивает непреходящее художественное значение произведений древности и одобряет обращение художников современности к опыту мастеров прошлого. Но делаться это должно с позиций верности действительности, природе, с позиций реализма. Искусство античности могло помочь современным художникам добиваться живого воплощения идеала человека в единстве героического и человеческого [2].

Итак, интерес к античности был во второй половине XVIII столетия широким, устойчивым и многообразным явлением художественной жизни. К ней обращались представители классицизма и просветители, отстаивавшие героическое средствами обновленного классицизма (Вольтер), и просветители — теоретики и практики нового искусства, реалистического в своей основе (Дидро, Лессинг), и историки искусства (Винкельман). Следовательно, сам факт обращения к античности еще не может служить основанием для объяснения своеобразия и особенностей художественного метода и стиля художника.

В то же время научная литература, посвященная истории литературы и искусства этой эпохи, не дифференцирует этого интереса к античности, не рассматривает и не

[1] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. VI, стр. 190.

[2] Подробнее о позиции Лессинга в его споре с Винкельманом см. книгу Г. Фридлендера «Лессинг» (Гослитиздат, М. 1957, стр. 90—96).

учитывает своеобразия идейной позиции художников, осваивающих опыт мастеров прошлого.

Прежде всего, отрицается возможность использования материала истории античности и достижений ее искусства с реалистических позиций. Эмпирический факт обращения того или иного художника или писателя к античным (чаще всего героическим) сюжетам служит основанием для объявления его классицистом, поскольку реалист не может изображать героическое и высокое. Вот как, например, характеризуется эволюция эстетических убеждений Дидро, который якобы, поняв бессилие реализма в изображении героического в канун революции, становится классицистом. «Большое революционное и драматически напряженное искусство стало заменять мещанскую слезливую драму... Дидро гениально предугадал этот дальнейший путь развития буржуазного искусства; его реализм превращался в революционный классицизм эпохи Великой буржуазной французской революции» [1].

С наибольшей последовательностью эта концепция — о неизменной эволюции просветительского реализма к революционному классицизму — проявилась при истолковании творчества великого художника революции Давида. Обращение к творчеству Давида позволяет выявить всю искусственность подобного традиционного представления о судьбе просветительского реализма.

В 80-е годы Давид создает четыре картины: «Горе и жалобы Андромахи у тела Гектора, ее мужа», «Клятва Горациев», «Сократ, готовый принять цикуту», «Юний Брут, первый консул, по возвращении домой, после того как осудил своих двух сыновей, которые присоединились к Тарквинию и были в заговоре против римской свободы. Ликторы приносят их тела для погребения». Все эти картины рассматриваются «как развернутая программа стиля буржуазного революционного классицизма в целом» [2]. Лучшим произведением этого революционного классицизма называется картина «Марат». В то же самое время, утверждают искусствоведы, создаются и программные произведения реалистического стиля. «Но существует и другой ряд произведений Давида, относящийся к

---

[1] Д. Гачев, Вопросы драматургии в эстетике Дидро. — В кн.: Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. V, стр. XXVI.

[2] А. Н. Замятина, Давид, Изогиз, 1936, стр. 30.

тому же десятилетию и имеющий, как и первый, большую историческую ценность, так как отражает другую сторону буржуазной жизни — не ее идеологию, а облик самих ее конкретных представителей, запечатленный в ряде реалистических портретов... Портреты... Давида давали жизнь такой, какая она есть. Каждый портрет Давида необычайно остро, глубоко и тонко характеризует модель, как определенный социальный тип. Реализм портретов Давида имеет преемственную связь с реализмом Шардена, указывает на единую линию развития буржуазного искусства» [1]. Так писала в 1936 году А. И. Замятина в книге «Давид».

Шли годы. Выходили в свет десятки новых работ, но положение не менялось. По-прежнему искусство конца XVIII века называется классицизмом, а эстетическое развитие идет вспять — от реализма к классицизму. М. Алпатов пишет, что, «начиная свой путь в качестве реалиста, Давид стремится к обобщению, к типическому». В то же время он выступает в рамках нового направления — «возрожденного классицизма». Правда, историк искусства понимает всю условность термина «возрожденный классицизм». Отдав дань традиции, М. Алпатов упоминает о «возрожденном классицизме», но при анализе картин Давида он не считает возможным смотреть на него через очки этого направления, не считает нужным навешивать на них ярлыки. Искусствовед предпочитает заниматься непредвзятым анализом содержания и стиля картин. Потому, например, «Клятва Горациев» для него не образец «революционного классицизма», хотя там и изображены римские герои.

Конкретный анализ портретов Давида помогает М. Алпатову вскрыть реальное философское содержание его художественного метода. Он отказывается от наименования, но дает исторически точное его описание: «Все эти живописные особенности портретов Давида соответствуют новому представлению о человеческом достоинстве, которое сложилось в бурные революционные годы». Именно такая позиция позволяет историку искусства увидеть подлинный смысл вершинного достижения Давида — картины

---

[1] А. Н. Замятина, Давид, Изогиз, 1936, стр. 47, 48. О том же движении Давида от реализма к революционному классицизму говорится в книге Шелли Розенталь «Античное и западноевропейское искусство», изд-во «Искусство», М.—Л. 1941.

«Марат». Марат «представлен истекающим кровью в ванне, после того как рукой Шарлотты Корде Другу народа был нанесен смертельный удар. Давиду удалось соединить портретную характеристику модели и историческую точность с глубоким трагизмом образа революционера. Давид обретает тот гражданский пафос, к которому призывали искусство еще Дидро и энциклопедисты. Картина Давида принадлежит к числу тех произведений, которые, как в зеркале, отражают в себе целую историческую эпоху, весь трагизм революционных лет» [1].

Каков же художественный метод Давида? Каковы основы художественного мировоззрения Давида, позволившие ему не только передать индивидуально неповторимый облик Марата, но и отразить в Друге народа целую историческую эпоху, весь трагизм революционных лет? М. Алпатов предпочитает не отвечать на эти вопросы, хотя и указывает, что достижения художника обусловлены и определены теми требованиями к искусству, которые предъявлял Дидро.

Плеханов многократно подчеркивал, что французские писатели и художники конца XVIII века были подлинными новаторами. И то, что, например, драматурги вроде Сорена использовали форму классической трагедии, вовсе не дает права именовать их классицистами. На самом деле «литературный консерватизм новаторов того времени был чисто внешним. Если трагедия не изменилась как *форма*, то она претерпела существенное изменение в смысле *содержания»*. При этом, подчеркивал Плеханов, обращение к жанру трагедии вовсе не означало возрождение классицизма. «И если это новое вино вливалось в старые мехи, то это объясняется тем, что мехи эти завещаны были той самой древностью, всеобщее увлечение которой было одним из наиболее знаменательных, наиболее характерных симптомов *нового* общественного настроения» [2].

Реализм постоянно искал новых путей воспроизведения современности и современного человека. Эти поиски определялись ходом исторических и общественных событий, особо бурных и противоречивых в конце века. Главное же противоречие эпохи буржуазной революции со-

---

[1] М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. II, стр. 294—295.

[2] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, Соцэкгиз, М. 1958, стр. 420, 421.

стояло в том, что для утверждения антигероического социального строя жизни требовался величайший героизм.

В канун революции Давид пишет картину «Брут». Вулкан народного гнева еще молчал. В обществе действовали незримые, но могучие силы эгоистического существования. Прозаические интересы втягивали человека в губительный для него круговорот. Давид обратился к истории. Она щедро рассказывала о реальных людях героической судьбы. Республиканскому Риму грозила смертельная опасность. Заговорщики готовились нанести удар в спину республики. Но заговор был раскрыт. Интересы свободы требовали суровой расправы с врагами революции. Брут, один из руководителей республики, узнает, что среди заговорщиков были его сыновья. Как враги республики, они должны быть казнены. Брут-отец должен послать на смерть своих сыновей. В рамках традиционной во французском искусстве семейной темы Давид совершает переворот. Буржуазная практика, уводя человека из сферы общественного бытия в узкие рамки семейного быта, принижала личность. История свидетельствовала, что верность идеалам свободы поднимала человека к высокой, иногда трагической, но прекрасной жизни.

Плеханов, считая «Брут» замечательной картиной, так характеризовал ее: «Ликторы несут тела его (Брута.— *Г. М.*) детей, только что казненных за участие в монархических происках; жена и дочь Брута плачут, а он сидит, суровый и непоколебимый, и вы видите, что для этого человека *благо республики* есть, в самом деле, *высший закон*. Брут — тоже *«отец семейства»*. Но это отец семейства, ставший *гражданином*. Его добродетель есть *политическая* добродетель революционера. Он показывает нам, как далеко ушла буржуазная Франция с того времени, когда Дидро превозносил Грёза за моральный характер его живописи» [1].

Давид воспроизводил в своей картине реальный исторический факт. Мораль Брута, суровая красота его характера порождены самой жизнью. Ученик Дидро не творит идеал, но воспроизводит то, что обнаруживает в самой действительности. Доверяя человеку, Давид показывает, как в важных обстоятельствах своего общественного

---

[1] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 426—427.

бытия он становится прекрасным. Передаче правды подчинен и стиль картины. Она написана в строгих и лаконичных тонах, оправданных суровостью и драматизмом событий. Потому здесь нет абстракции, нет аллегорических метафор. Но главное, создавая историческую картину, Давид выражает современные «чувства нации». Верность действительности делает его способным понимать и угадывать чувства своих современников. А окружавшие его французы ходом приближавшихся революционных событий должны были из отцов семейств превращаться в граждан. Этот исторически-конкретный характер нравственной жизни нации и выразил Давид-реалист с помощью пока исторического сюжета. Именно верность жизни и не позволила Давиду до начала революции изображать то, чего еще не было во Франции. Но как только началась революция, Давид стал писать картины о современных событиях, изображать не исторических героев, а реальных французов, уже ставших гражданами.

Вершинным произведением Давида явилась картина «Марат». Вопреки требованию неоклассицистов, он изображает своего современника. Марат для Давида — прекрасный человек, потому что он не отец семейства, а Друг народа. Художник непреложно следует за событиями и изображает Марата без идеализации. Доверие к жизни позволяет реалисту видеть поэзию и красоту в самой действительности. Потому он не боится показать героя революции в сниженных бытовых обстоятельствах. Давид пишет портрет не «человека вообще», а того «индивида XVIII века», который волею обстоятельств и истории стал народным трибуном. Потому художник точен в передаче глубоко индивидуальной личности Марата. Верный жизни, он тщательно изображает смертельную муку, которая застыла на лице убитого, и это лицо трагически прекрасно, потому что исполнено света истинной человечности.

Произведения Давида — свидетельство творческой мощи реалистического метода в раскрытии «поэзии жизни», творимой историей, освободительной борьбой народа. Время антифеодальных битв определило художественные открытия реалистов, обусловило их поиски новых средств и форм в исследовании и изображении жизни.

В то же время и в новейших работах речь по-прежнему идет об ограниченных возможностях реалистического искусства, о кризисе просветительского реализма, свиде-

тельством которого является переход писателей-реалистов в стан классицистов. С. Петров пишет: «Обнаружившийся к концу XVIII в. кризис просветительского реализма, связанный с отсутствием последовательно исторической точки зрения на ход жизни, на развитие общественных противоречий, на содержание нравственного и эстетического идеала, отразился в повороте, с одной стороны, к новому классицизму, к возрождению античных традиций, понимаемых теперь в демократическом духе, с другой стороны, к развитию предромантических настроений» [1].

Шоры предвзятой концепции мешают видеть реальную картину литературной жизни конца XVIII века. В самом деле — как можно говорить о кризисе просветительского реализма конца XVIII века, если он был в это время представлен такими крупнейшими явлениями искусства, как «Женитьба Фигаро» Бомарше—во Франции, как «Калеб Вильямс» Годвина—в Англии, как «Недоросль» Фонвизина и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева—в России, как «Фауст» Гете—в Германии?

С. Петров, говоря о кризисе просветительского реализма, опирается не на факты, а на бытующую концепцию, по которой реализм сменился классицизмом. Оттого он подкрепляет свою точку зрения ссылкой на работу Б. Сучкова, в которой, в частности, говорится об эволюции Гете и Шиллера. Оба писателя — указывает Б. Сучков — «сознательно и внутренне обоснованно перешли на иные творческие позиции, ощутив невозможность прежними реалистическими средствами, опиравшимися, как выяснилось, на недостаточное постижение законов общественной жизни, разрешить загадки, возникающие в процессе становления буржуазных отношений. Обращаясь к классицизму, стремясь возродить высокий и гармоничный дух античного искусства, совершенного по форме, обладающего высоким чувством художественной меры, Гете и Шиллер, по существу, на иной лад решали те же гуманистические проблемы, которые они ставили в своих доклассических произведениях... Их классицизм возник из неприятия практических последствий буржуазного прогресса, не открывшего людям путей к истинному счастью» [2].

---

[1] С. М. Петров, Реализм, изд-во «Просвещение», М. 1964, стр. 73.

[2] Там же.

По мысли С. Петрова и Б. Сучкова, Гете, убедившись в невозможности прежними реалистическими средствами «разрешать загадки, возникающие в процессе становления буржуазных отношений», перешел на позиции классицизма. Но какие же «загадки» помог ему решить классицизм? Энгельс говорил о другом — переход к классицизму был «бегством» от общества, а это бегство приводило писателя даже к примирению с ним. Уход в античность объясняется противоречиями мировоззрения Гете. Наоборот, когда Гете восставал против действительности, он обращался к просветительскому реализму, который помог поэту в «Фаусте» решить многие «загадки» буржуазного общества и показать его враждебность человеку[1].

[1] С. Петрову кажется, что вся беда просветительского реализма в его антиисторизме. Действительно, историзм обогатит реализм XIX века, откроет новые возможности в познании и объяснении мира. Но можно ли упрекать искусство определенной исторической эпохи в незнании того, что еще не было открыто человечеством? Подобные упреки антиисторичны. Просветительский реализм решал проблемы своей эпохи собственными, присущими ему средствами. Подобный упрек возник из желания как-то мотивировать традиционную концепцию. Вот почему другими исследователями такая мотивировка в расчет не принимается — они упрекают в том же грехе и реализм XIX века, реализм, уже освоивший историзм.

Откровеннее многих других об этом пишет В. Архипов, оценивая реализм Пушкина. «Реализм, — пишет он, — лишенный романтического взлета, в ту эпоху придавленности народной жизни приводил художника — как это ни парадоксально — и к антиисторическим и к антиреалистическим выводам. Не забудем: реалист Пушкин объявил русский бунт бессмысленным и беспощадным. И едва ли это может быть удивительным. В ту глухую пору, когда непроглядная мгла окутывала землю и сужала горизонт исторического видения, только с высоты орлиного полета романтика Лермонтова можно было, обозревая далекие горизонты, видеть величие русской революции и понять глубочайший смысл беспощадного русского бунта. Это не было дано реалистам».

Такой приговор реализму, естественно, кончался традиционной рекомендацией: чтобы избавиться от своей имманентной слабости, реализм должен или уступить дорогу романтизму, ограничив свою задачу лишь правдивым изображением «деталей и подробностей жизни», или пойти на выучку к романтизму. «В эту суровую переходную пору, в пору реакции, реализм, чтобы сохранить свои великие завоевания, должен был нечто заимствовать от революционного романтизма, а вместе с тем должен был быть оплодотворен новыми политическими принципами, без которых он показал свою слабость, если не сказать, свою несостоятельность, перед великой исторической темой, то есть переставал быть реализмом» (В. Архипов, М. Ю. Лермонтов, изд-во «Московский рабочий», М. 1965, стр. 45, 380).

Просветительский реализм был значительным историческим этапом в развитии реалистического искусства. Реализм XIX века, вошедший в историю литературы под именем критического, вооружен был новыми знаниями жизни, которые рождались новым временем, временем обострения социальных противоречий буржуазного общества, бурного развития наук, и прежде всего социальных учений и философии, помогавшим лучше познавать и объяснять жизнь и тайны общественного развития. Обогащал его и эстетический опыт предшествовавших и новых направлений в искусстве и, в частности, романтизма. Реализм критический выступал законным наследником реализма эпох Возрождения и Просвещения. В общеисторическом плане он был подготовлен реализмом Просвещения. Что-то оказалось продолженным в новых условиях, что-то было утрачено, что-то и, притом—главное, было сформировано новым временем. Но величайшие художественные открытия реализма XIX века не отменяли того, что было сделано на предшествующем этапе его развития.

Глава вторая

РУССКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ XVIII ВЕКА

1

Русский XVIII век был веком Просвещения. Просветительское движение определяло характернейшие особенности русской общественной жизни на протяжении всего столетия. Но в отличие от западноевропейского, история русского Просвещения и его роль выяснены недостаточно. Объясняется это тем, что изучение его началось недавно — всего два десятилетия назад. Литературоведы и философы занимались в течение этого времени рассмотрением коренных проблем русской просветительской идеологии, собирали и издавали сочинения просветителей, писали монографические очерки о жизни, деятельности и творчестве крупнейших просветителей, выдвигали на обсуждение вопросы периодизации русского Просвещения [1]. Советскими учеными сделано много, но сделанного недостаточно.

---

[1] См. некоторые из работ: Вл. Орлов, Русские просветители 1790—1800-х годов, Гослитиздат, 1950; Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века, Госполитиздат, М. 1952 (Вступительная статья И. Я. Щипанова); Проблемы русского Просвещения XVIII века, изд-во АН СССР, М.—Л. 1961 (Доклады и сообщения, сделанные на Всесоюзной конференции 1959 года); Русские просветители (От Радищева до декабристов). Собрание произведений в двух томах, изд-во «Мысль», М. 1966; а также мои книги: Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века, Гослитиздат, М.—Л. 1951; А. Н. Радищев и его время, Гослитиздат, М.—Л. 1956.

До сих пор еще не учтены все оригинальные художественные и политические, исторические и социологические сочинения, не собраны замечательные документы эстетической мысли Просвещения и литературной борьбы той эпохи, которые определяли уровень и интенсивность идеологической жизни России XVIII века; не показан истинный масштаб неутомимой практической деятельности просветителей на поприще политическом, журнальном, издательском, их переводческая, пропагандистская работа по ознакомлению русского читателя с достижениями философской и художественной мысли Запада, с лучшими образцами просветительского реализма Франции, Германии, Англии и Италии. Не раскрыта во всей полноте и конкретности роль русского Просвещения в развитии литературы, живописи, театра. Только поставлен вопрос — как просветительская идеология определяла эстетический кодекс и художественную практику писателей разных направлений. Новое, постоянно рождавшееся в литературе XVIII века, многие эстетические открытия писателей-просветителей, обращенные в будущее, навстречу Грибоедову, Пушкину, Гоголю, не всегда получают должную и исторически-конкретную оценку.

В настоящее время русское Просвещение изучается учеными разного профиля — литературоведами и философами, историками и искусствоведами. Но при этом следует помнить, что исследование национального Просвещения не должно подменяться рассмотрением проблем просветительской идеологии вообще. Несомненно, западноевропейскому и русскому Просвещению свойственны общие черты — те, что позволяют нам рассматривать эту идеологию как антифеодальную: ненависть к крепостничеству и его порождениям, убеждение, что необходимые социальные преобразования могут быть осуществлены мирным путем, отстаивание интересов народных масс. Помимо общности в программных вопросах социального характера, просветителей объединяло и многое другое — вера в человека и его разум, политическая концепция просвещенного абсолютизма, внимание к проблемам воспитания человека и т. д.

В то же время многое и разделяло просветителей, даже действовавших в рамках одной страны. Еще больше различий мы обнаруживаем при сопоставлении национальных программ просветителей Франции, Германии и России.

Своеобразие исторических и социальных условий развития России определило и некоторые особенности идеологии русского Просвещения. Рассмотрение русского Просвещения с учетом его национального своеобразия позволит полнее и конкретнее понять не только его социальную и политическую программу, но раскрыть реальное содержание эстетических позиций писателей-просветителей.

История России XVIII века насыщена событиями военной и политической жизни, имевшими всемирно-исторический характер. Этот век ознаменовался созданием и укреплением русского национального государства, которое определилось как государство помещиков. Императорское правительство упрочило власть дворянского класса, усилило кабалу крепостничества, довело «тяжесть порабощения» до наивысшего предела. Но это был в то же время век борьбы за национальную независимость страны, за право исторического существования России как европейского государства. Одержанные победы укрепили национальную мощь России, обусловили выход русского государства на международную арену, подняли политический престиж государства, оказавшегося с тех пор способным решать исход многих мировых событий. Россия именно в XVIII веке стала крупнейшей империей мира. Проведенные Петром реформы способствовали развитию огромной работы по ликвидации отсталости России.

Однако за всеми фактами истории государства должно и необходимо видеть то, что́ в конечном счете определяло успех начинаний власти, что́ обусловило общенациональный рост и движение всей страны, видеть то главное, что составляло особенность, своеобразие, самобытность именно XVIII столетия. Этим главным было бурное развитие новой нации, развертывание сил молодого, деятельного, верящего в свое будущее народа. Духовную силу русского народа чувствовали просветители, о ней замечательно писал позже Герцен: «Я говорю о той внутренней, не вполне сознающей себя силе, которая так чудодейственно поддерживала русский народ под игом монгольских орд и немецкой бюрократии, под восточным кнутом татарина и под западной розгой капрала; я говорю о той внутренней силе, при помощи которой русский крестьянин сохранил, не-

смотря на унизительную дисциплину рабства, открытое и красивое лицо и живой ум и который, на императорский приказ образоваться, ответил через сто лет громадным явлением Пушкина; я говорю, наконец, о той силе, о той вере в себя, которая волнует нашу грудь. Эта сила, независимо от всех внешних событий и вопреки им, сохранила русский народ и поддержала его несокрушимую веру в себя» [1].

В XVIII столетии эта духовная сила народа, эта долго накапливавшаяся энергия прорвала сдерживающие ее плотины, устремилась вперед и проявила себя на разных поприщах созидательной деятельности.

На протяжении века русская армия одерживала замечательные победы над прославленными армиями западных стран. Но войны могли быть выиграны только потому, что на полях сражений полководческий гений сочетался с патриотизмом тысяч крестьян в солдатских шинелях, проявивших такие драгоценные качества человеческой натуры, как мужество и находчивость, самоотверженность и изобретательность, неутомимость, выносливость и твердость. Но не только на полях битв бурно проявлялись лучшие свойства русского национального характера. Во многих областях государственной, культурной, экономической жизни народ творчески проявил себя, выдвинув из своих рядов тысячи талантливых людей и общественных деятелей.

В битвах с иноземными захватчиками русский народ развивал патриотические традиции. Непрерывная борьба крепостных крестьян со своими поработителями — помещиками питала вольнолюбивые идеалы духовных вождей общества.

Характеризуя освободительное движение России, Маркс указывал на его связь с «брожением» низов: «Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа» [2].

Небывалая до тех пор активность широких народных масс — отличительная особенность исторического развития России XVIII века. В условиях преобразования «Московии в Россию», когда были приведены в движение огромные массы народа, когда народная энергия, инициа-

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VI, изд-во АН СССР, М. 1955, стр. 199—200. (Далее по этому изданию.)

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 33, стр. 147.

тива и творчество определяли исход великих событий, культура складывающейся нации испытывала на себе мощное и плодотворное влияние демократической идеологии. Тому же способствовал особый, присущий только России характер антифеодальной борьбы, развернувшейся в это время.

В XVIII веке в России темп развития капитализма возрастал из десятилетия в десятилетие. Исторически это было прогрессивным явлением. Появившаяся и развивавшаяся буржуазия создавала идеологию, которая, несмотря на ограниченность, все же являлась общественно важным и объективно исторически прогрессивным фактом. Но русская буржуазия предпочла борьбе в союзе с крестьянством за революционное обновление России политику ожидания реформ и приспособления старых форм государства к своим нуждам. Вот почему, например, в период великой борьбы русских крепостных за свою свободу русская буржуазия потребовала, чтобы ей разрешили наряду с дворянством владеть крепостными. Трудно найти другой пример такого откровенного выявления антидемократической сущности собственно буржуазной идеологии, чем это требование владения крепостными.

Русское крестьянство в течение почти двух столетий боролось самоотверженно и беспрестанно, но одиноко. Отсутствие союзника-гегемона, которым в ту эпоху борьбы с феодализмом могла быть только буржуазия, рождало трагизм крестьянских восстаний. Прежде всего, они оказывались обреченными. Будучи стихийными, неорганизованными, они были лишены ясной политической программы борьбы. Крестьянское движение не оказалось в состоянии самостоятельно создать свою политическую теорию, выработать свою политическую программу.

И все же революционность крестьянства в XVIII веке оказывала огромное влияние на развитие передовой общественной мысли. Это влияние было тем значительней, что в России, как указывалось, отсутствовала революционная буржуазия и борьба с феодализмом проходила под знаком подлинно демократических идей. Демократичность антифеодальной борьбы, беспримерно широко развернувшейся в XVIII веке, составляет важную особенность крестьянского движения этого столетия. В XIX веке окончательно проявится особый характер русской буржуазной революции, как революции крестьянской.

Своеобразие социально-исторического развития России определило особенности русского освободительного движения и русского Просвещения XVIII века, которое с 1760-х годов подняло знамя антифеодальной борьбы. Не буржуазия, а дворянство выдвинуло из своей среды первых просветителей. Не буржуазным, а дворянским было это Просвещение, то есть прямым идейным предшественником дворянской революционности. Радищев, деятель огромного исторического масштаба, связал два этапа русской общественной мысли.

Русское Просвещение прошло сложный и долгий путь развития. И хотя мы еще не имеем научно обоснованной его периодизации, должно в просветительском движении только XVIII века видеть два отличных друг от друга периода: первый от 1720-х до середины 1760-х годов; второй — с конца 1760-х до конца века. Рубежом являются события обострившейся с конца 1760-х годов антифеодальной борьбы, которая в 1773—1775 годах вылилась в великую крестьянскую войну под руководством Е. Пугачева.

Первый период — раннее Просвещение. Его главные представители — А. Кантемир, В. Тредиаковский, М. Ломоносов, Н. Поповский. В годы деятельности ранних просветителей социальные противоречия в стране не достигли той степени обострения, которая будет характерна для последующих десятилетий. Вопрос о крепостном праве не стал еще предметом общественного обсуждения. Вот почему не социальные проблемы оказались в центре внимания первых просветителей. Все свои силы и талант они отдали делу просвещения отечества, отстаиванию петровского пути европеизации России, созданию основ новой русской культуры, отвечающей потребностям быстро развивающейся России.

Политическая концепция ранних просветителей характеризует их как сторонников просвещенного абсолютизма. Но эта политическая теория не была плодом книжной мудрости, данью времени и определенной социологической школе. Убеждение, что именно просвещенный монарх может осуществить программу социальных преобразований в отечестве, сформировалось как обобщение практической деятельности Петра Великого. Оно было лишено умозрительности, так как опиралось на реальную практику, на недавний опыт одного из русских царей.

Концепция просвещенного абсолютизма определяла всю общественную и литературную деятельность просветителей, и прежде всего их стремление воздействовать на монархов, учить их царствовать. В своих произведениях они призывали преемников Петра — Анну Иоанновну и Елизавету — вернуться к политике Петра, продолжать начатые им преобразования, выдвигали различные планы культурного, экономического и промышленного развития России.

Но наследники Петра, придя к власти, отказались от политики просвещенного абсолютизма, начали реставрировать прошлые порядки. В этих условиях защищать дело Петра значило способствовать прогрессу, дальнейшему развитию просвещения. История складывалась таким образом, что защищать петровские преобразования пришлось частным людям — ранним просветителям. Ни Анна Иоанновна, ни Елизавета Петровна не приняли их программ. Поэтому деятельность просветителей этого периода протекала в труднейших условиях: они подвергались гонениям, их сочинения запрещали, не печатали, большинство их проектов не было осуществлено.

Социальные вопросы не были главными в просветительской программе Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова, но они их не обходили. Уже Кантемир первым поставил на общественное обсуждение вопрос о месте крепостного крестьянина в феодальном государстве. Опираясь на учение о естественном равенстве людей, поэт-сатирик заговорил о крестьянине с просветительских позиций. Но дворянская ограниченность его убеждений проявилась в том, что существовавшие в ту пору отношения между крестьянами и дворянами казались ему необходимыми. Не ставил он вопроса и о ликвидации крепостного права. Как не ставили его позже и французские просветители, столкнувшиеся с институтом крепостного права в России. Кантемир считал важным в ту пору определить общественное положение дворянина и крестьянина. Дворянство — звание, которое отличает особую заслугу обществу. Отражая воззрения Петровской эпохи, Кантемир приветствует тех дворян, кто получил эту «почесть» за заслугу обществу, и бичует тех, кто, пользуясь правами, завоеванными предками, ведет паразитический образ жизни. Только заслуги могут отличать людей друг от друга, а не сословная принадлежность, не дарованное в

силу происхождения право, ибо от рождения все люди равны. «Та же и в свободных и в холопях течет кровь, та же плоть, те же кости».

Обращаясь к дворянину-читателю, Кантемир провозглашал: «Всяк тебе человек подобен». Так русским Просвещением была найдена точная формула естественного равенства людей — дворянин *подобен* крестьянину. Именно эту формулу и усвоят русские просветители 1760—1780-х годов.

Второй период — это эпоха развитого просветительского движения. Уже в 1760-е годы выступит плеяда талантливых просветителей — писатели Н. Новиков, Д. Фонвизин, Я. Княжнин; ученые С. Десницкий, Д. Аничков, Н. Курганов, философ Я. Козельский.

Формирование идеологии русского Просвещения этого периода определялось реальными условиями политической жизни страны, обострением социальных противоречий крепостнического государства, нарастанием борьбы крепостных за свою свободу. «Вряд ли найдется другая страна в мире, где бы крестьянство переживало такие страдания, такое угнетение и надругательство, как в России»[1]. Права дворян были записаны в специальных указах «о вольности дворянской» и «жалованных грамотах». Крестьян отдали полностью на «милость» и попечение помещиков. Ответом на эту политику самодержавно-помещичьего государства явились крестьянские восстания. Год восшествия на престол Екатерины — 1762— ознаменовался десятками бунтов. Царствование ее проходило в зареве больших и малых восстаний. Напряженный характер борьбы крестьянства за свои права в 1760—1770-е годы определил лицемерно-либеральную, полную фарисейских обещаний реформ, а на деле цинично-крепостническую и деспотическую политику Екатерины II.

Созыв Комиссии по сочинению проекта нового Уложения в 1767 году был одним из политических маневров Екатерины. Пушкин с полным основанием называл эту затею императрицы «отвратительной фарсой». Созыв Комиссии нужен был новой императрице для обмана общественного мнения, для распространения легенды, что в лице Екатерины вошел на русский престол

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 60.

«просвещенный монарх», желающий «советоваться» с представителями нации по поводу создания нового законодательства, жаждущий искоренить «злоупотребления и неустройства». В качестве проекта будущего русского свода законов она предложила депутатам «Наказ» — книгу, в которой ею были изложены мысли, заимствованные из сочинений французского просветителя Монтескье «Дух законов». Но неожиданно для Екатерины созыв Комиссии стал важным явлением общественной жизни России. Не допустив крепостных крестьян в Комиссию, предоставив большинство мест дворянам и купцам, она полагала, видимо, что из глухих углов России, городов и провинций прибудут темные, необразованные депутаты; ослепленные царским величием и широковещательными обещаниями самодержицы, они будут послушно играть предписанную им роль в Комиссии.

Но все случилось иначе. Самым важным в работе Комиссии оказалось присутствие более ста депутатов от податных крестьян — 112 (от черносошных крестьян, однодворцев, пахотных солдат и иноверцев), 57 от казачьих войск. Все они привезли с собой наказы избирателей, которые наполнены были скорбным перечнем нужд и забот. И главное, приехали они сюда с вполне деловыми намерениями заняться составлением таких законов, которые бы не допускали отягощений и утверждали справедливость для всех сословий народа. Россия оказалась способной по первому требованию выдвинуть не один десяток людей государственно мыслящих, готовых к борьбе и защите своих прав, умеющих пробиваться сквозь строй хитросплетений многочисленных указов, постановлений, «Наказа» императрицы, речей образованных дворян с их ссылками на разные юридические документы. Об этом боевом духе демократических депутатов написал сын маршала Комиссии Бибиков: «Некоторые из них (депутатов.— *Г. М.*), увлеченные вольнодумием, ухищрялись предписывать законы верховной власти, другие предлагали уничтожение рабства»[1].

Используя легальные возможности Комиссии, крестьянские депутаты, и прежде всего крестьянин Чупров, казак Алейников, пахотные солдаты Жеребцов и Селиванов,

---

[1] Записки о жизни и службе Александра Ильича Бибикова, СПб. 1817, стр. 124.

при всяком удобном случае ставили на обсуждение вопрос о положении крепостных, начинали говорить о «нуждах», об отягощениях помещичьих крестьян, мертвых в законе. Но эти депутаты выразили не только интересы крепостных, но и их заблуждения и предрассудки. «Темнота мужика» объясняет и веру его в то, что Екатерина может улучшить положение крепостных. Потому мужицкие депутаты не отрицали крепостного права, а развивали утопическую идею возможного мирного урегулирования отношений помещиков и крестьян.

В речах крестьянских депутатов в 1768 году в итоге были сформулированы следующие требования: а) смягчить существующий режим рабства, урегулировать отношения между барином и мужиком на началах «справедливости» и «человеколюбия»; б) ограничить личную власть помещика над крестьянами; защитить человеческие и гражданские права крепостных; в) строго следить за исполнением существующих законов; г) способствовать распространению грамотности в деревне, разрешив крестьянам получать образование.

Литература уже не могла пройти мимо требований народа. Этому способствовало и то обстоятельство, что «литература» в лице некоторых своих лучших деятелей присутствовала в Комиссии, когда произносились речи крестьянских депутатов, когда читались крестьянские наказы. Больше двадцати писателей сидело на заседаниях Большого собрания то ли в качестве депутатов, то ли в качестве лиц, «состоящих у письменных дел». Здесь была группа писателей, сочувствовавших речам крестьянских депутатов,— Николай Новиков, Александр Аблесимов, Михаил Попов. Пристальный интерес к делам Комиссии проявлял Фонвизин. В должности «сочинителя» работали в Комиссии Гаврила Державин и Василий Майков.

Деятельность литераторов после роспуска Комиссии (декабрь 1768 г.) показывает, что они, так же как и депутаты, разделились на два лагеря — один начал отстаивать интересы крестьян, другой с еще большей активностью стал защищать сословные дворянские привилегии и авторитет Екатерины.

В ходе беспрестанных восстаний русских крепостных, под влиянием подлинно демократического движения складывалась демократическая идеология, определялись и вы-

рабатывались народные требования и идеалы. Замечательной особенностью русского общественного развития XVIII века явилось прямое, непосредственное выражение этих демократических убеждений в виде письменных документов. Впервые народные чаяния были изложены в наказах и речах крестьянских депутатов, присутствовавших в Комиссии по сочинению проекта нового Уложения.

Они оказали непосредственное влияние на формирование социальных убеждений просветителей. Отсюда настойчивая постановка ими вопроса о крепостном праве, как источнике страшных бедствий для крестьян, гибельности его для всей нации. Более того, русских просветителей отличает от просветителей других стран пристальное внимание к жизни народа вообще, интерес к его культуре, его нравам, его художественному творчеству. Так конкретные обстоятельства социальной и общественной жизни России определили важные особенности идеологической программы русского Просвещения.

Для Н. Новикова Комиссия, где он познакомился с крестьянскими наказами и речами демократических депутатов, была школой гражданского воспитания.

Требования, выдвинутые в документах крестьян, стали в известной мере его программой, их он развивал как писатель-публицист, как художник, создавший в своих журналах «Трутень» и «Живописец» первые образы русских крепостных, запечатлевший жизнь русской крепостной деревни, и как просветитель — в своей общественной и книгоиздательской деятельности.

Фонвизин написал комедию «Бригадир», которая порождена событиями общественно-политической жизни России конца 1760-х годов. Обличение дворянства, создание его сатирического портрета, осмеяние намерения дворян «честь себе приписывать», решительное и смелое выступление против самозванно приписанного «права» просвещать крестьян — все это имело первостепенное значение. Как истый просветитель, Фонвизин давал бой дворянской идеологии. Острый интерес писателя к главным социальным проблемам русской жизни, общественный опыт писателя, учет той борьбы, которая развернулась в Комиссии,— все это определило внимание драматурга к действительной жизни русских дворян, к реальным конфликтам русского общества, помогло создать комедию, в

которой все увидели знакомые, чисто русские обстоятельства жизни дворян, характеры истинно русских помещиков.

Вслед за просветителями крестьянская тема получила свое воплощение в творческой практике писателей-демократов — Михаила Попова и Александра Аблесимова. Создав комические оперы «Анюта» и «Мельник, колдун, обманщик и сват», они вывели русских крепостных на сцену театра.

Бурное развитие крестьянского движения во второй половине XVIII века, появление в общественном обращении документов народной публицистики оказывали влияние на просветительскую идеологию, придавали ей особый национально-индивидуальный характер. То, что «вожаками» антифеодальной борьбы выступали не идеологи буржуазии, а лучшие люди из дворян, также сказалось на убеждениях просветителей. Они выступали против рабства, показывали его губительность для крестьян, помещиков, для всей экономической жизни страны; некоторые из них разрабатывали практические планы ликвидации рабства. Но притом дворянская ограниченность, свойственная им, лишала их антикрепостнические убеждения радикализма и решительности. Исключение составляет деятельность А. Радищева, идеолога народной революции, решительно выступавшего против крепостного права; его убеждения пропитаны ярой ненавистью к рабовладельцам.

Развитие русского Просвещения проходило с учетом достижений передовой западноевропейской идеологии, и прежде всего опыта западноевропейского Просвещения. Русские просветители отлично были знакомы с социальными, политическими и социологическими учениями, внимательно следили за развитием новой литературы, искусства и театра. Освоение опыта было сложным. Слабость идейной позиции русских просветителей (в частности, Новикова и Фонвизина) определила их решительное неприятие атеизма Гельвеция, Гольбаха и Дидро. Некоторые политические вопросы, выдвинутые французскими просветителями, не находили отклика у русских просветителей. Решительно поддерживали они эстетическую концепцию просветителей-реалистов Англии, Франции, Германии. Новиков, например, организовал переводы лучших сочинений представителей нового направления и их издание

в арендованной у Московского университета типографии. Многие важнейшие проблемы русские просветители решали самостоятельно, определяя тем самым свой вклад в мировое Просвещение.

Как и западные, русские просветители (за исключением А. Радищева), веруя в мирный путь социального обновления отечества, стояли на позиции просвещенного абсолютизма. Просветители теоретически допускали возможность появления такого монарха, который стал бы издавать законы на основе их сочинений или их рекомендаций. Вот почему, когда в середине XVIII века некоторые монархи — Фридрих II и Екатерина II — стали заигрывать с просветителями, они не смогли пройти мимо деклараций и обещаний своих венценосных «друзей». Мощная демонстрация Екатерины — переписка с Вольтером, указ о созыве Комиссии по сочинению проекта нового Уложения, издание «Наказа», материальная поддержка редактора «Энциклопедии» Дидро и многое, многое другое — заставило и Вольтера и Дидро поверить в искренность ее намерений. А поверив, они объявили Екатерину просвещенным монархом и стали возводить ей «алтари в Европе» [1]. В 60-х годах только еще вступавшие на арену общественной деятельности Н. Новиков и Д. Фонвизин также с доверием отнеслись к действиям Екатерины. Но их заблуждение длилось недолго, перелом в отношении к новой императрице наступил сразу после закрытия Комиссии (в 1768 г.), работа которой помогла многим русским людям отказаться от иллюзий и заблуждений, верно оценить самодержавие Екатерины. И тут, по конкретному вопросу — отношение к самодержавию Екатерины — русские просветители резко разошлись с вождями французского Просвещения — Вольтером и Дидро.

Перестав возлагать надежды на Екатерину, русские просветители оставались по-прежнему на позициях просвещенного абсолютизма. Но если все необходимые отечеству социальные преобразования могут быть осуществ-

---

[1] Вольтер сообщал Екатерине о ее высоком авторитете в «республике философов»: «Дидерот, Даламберт и я созидаем Вам алтари», «ученые мужи будут еще при жизни Вашей боготворить Вас» («Переписка российской императрицы Екатерины II и г. Вольтера», М. 1803, стр. 18, 21).

лены мирным путем, путем реформ сверху, властью просвещенного монарха, то таким монархом мог быть в реальных условиях России Павел, законный наследник престола, чью власть захватила Екатерина. Тем самым в качестве первоочередной, насущно важной задачи была выдвинута борьба с режимом Екатерины, раскрытие перед обществом гибельности для нации ее деспотического самодержавства, ее антинародной политики. Такая борьба, казалось, практически подготавливала вступление на престол Павла. Только после его прихода к власти встанут на очередь и начнут осуществляться социальные реформы. Вот почему для русского Просвещения характерна разработка прежде всего политических проблем, участие просветителей в практической политической борьбе, подчинение литературно-публицистической деятельности задаче обличения Екатерины, борьбы с ее властью. Вопросы философии, экономики, истории и многие другие разрабатывались, но они не занимали господствующего места, которое прочно было закреплено за политикой.

Крестьянская война, возглавленная Пугачевым, явилась самым важным политическим событием русской жизни последней четверти XVIII столетия. Оно определило идеологическую борьбу в дворянском обществе и литературе. Восстание народа поставило перед передовой и прогрессивной частью дворянства целый ряд совершенно новых требований и политических вопросов, от которых нельзя было отмахнуться, не считаться с которыми было невозможно. Как свидетельствуют факты, литературное движение после разгрома крестьянской войны (в 1780-е годы) протекало под знаком решения этих вопросов. Русские просветители и писатели, в той или иной мере испытавшие влияние просветительской идеологии, каждый посвоему, сознательно или бессознательно, как-то соотносили свою деятельность с требованиями народа, и в меру преодоления своей сословной ограниченности разделяли надежды страдающего в рабстве крестьянства. Большинство из них испытывало общедворянский страх перед восстанием, революционной энергией народа — и это стало их бедой. Но, не принимая революционного пути решения основной задачи социально-политической жизни России, они в то же время понимали, что нельзя забывать о положении крепостных, проявляли все больший интерес

к настоящему и прошлому трудового народа, думали о его судьбе и роли в истории.

Усилению влияния событий крестьянской войны на передовую литературу способствовали манифесты Пугачева, рожденные в ходе вооруженной борьбы. В манифестах Пугачева, указах пугачевской военной коллегии, в «увещевательных письмах» пугачевских полковников были записаны категорические требования народа о вольности и земле, обнаженно передана ненависть к угнетателям, проявился пламенный дух борьбы и революционной энергии народа.

Пугачевские манифесты в известной мере соприкасались с крестьянскими наказами и речами крестьянских депутатов в защиту «утесненного питателя», «нижнего рода людей». Но соотношение это было особого рода. То, что в наказах звучало как просьба, излагалось в качестве жалоб и робких надежд, в манифестах и указах утверждалось как закон принятый и введенный в действие самим народом.

Знакомство с этим публицистическим творчеством народа было большим событием для просветителей и передовых дворянских писателей. Особо велико их значение для Радищева.

Крупный мыслитель, он изучал опыт народной борьбы не только в России, но и в других странах. Отсюда его внимание к английской революции XVII века, к американской революции, победоносно завершившейся в 1783 году. Революционная борьба народов мира обобщалась Радищевым с позиций практических нужд русского освободительного движения. Оттого он смог исторически верно понять восстание Пугачева. Он доказывал закономерность борьбы крепостных за свою свободу и приветствовал ее. Но он сумел увидеть и слабые стороны этого движения, его стихийный характер, и прежде всего политически вредную веру восставших в «хорошего царя». Для Радищева — ненавистника монархической власти — никакой царь, ни «добрый», ни просвещенный, ни «мужицкий», не был приемлем.

Деятельность Радищева была итогом и высшим достижением русского Просвещения. Но Радищев — и первый русский революционер, он открывал новую эпоху в развитии общественной мысли в России. Он писал свои революционные произведения в 1780-е годы. Ему было на

что опереться, было что изучать, было что продолжать. Смело включившись в ряды просветителей, действуя с просветительских позиций, твердо опираясь на их политический, общественный и литературный опыт, Радищев, развивая идеологию русского Просвещения, поднял ее на новую ступень, обогатив идеей народной революции.

2

Западноевропейское Просвещение оказывало решительное, разнообразное обновляющее влияние на все области общественной жизни, в том числе на искусство и литературу. Оказывало ли русское Просвещение влияние на литературу? В чем оно выражалось? Как просветительская философия помогала преодолевать сословный взгляд на человека и вырабатывать новый идеал? Каким было отношение Просвещения к различным литературным направлениям — классицизму, реализму, сентиментализму? Все эти вопросы еще не освещены в нашей литературе в достаточной степени, а они имеют первостепенное значение: ведь речь идет о понимании кардинальных проблем историко-литературного развития в XVIII веке и особенно в его второй половине.

Крупнейшими и ведущими просветителями на протяжении всего века были писатели. Именно в их сочинениях были изложены коренные проблемы просветительской идеологии, которая определяла и всю их литературную работу, их идейную и эстетическую позицию. Но эта позиция не была единой и однотипной — она обуславливалась многими причинами — индивидуальными и общественными.

Ранние русские просветители выступили как классицисты. Создавая новую русскую литературу, они стремились овладеть богатейшим художественным наследием, накопленным человечеством. Французский классицизм был богатым явлением искусства своего времени, он опирался на эстетический опыт античности и в известной мере Возрождения. Освоение его достижений помогало просветителям создавать национальное искусство России. Обращение к классицизму диктовалось и идейными причинами. Классицизм при своем зарождении был связан с идеологией абсолютистского государства. Просветители

были сторонниками просвещенного абсолютизма. Именно это искусство, его метод, его жанры открывали возможность создания такой литературы, которая бы выполняла свою историческую задачу в России.

Ломоносов требовал развития наук, выступал ревнителем просвещения отечества. Именно ода давала поэту большие возможности для художественного выражения своей общественной позиции. Веруя в преобразующую силу просвещенного абсолютизма, Ломоносов превратил торжественную панегирическую оду в оду-наказ царям, в оду-программу.

В классицизме ода была выражением надындивидуальной, разумной воли и мысли; рационалистический характер эстетики определял ее стиль. Но просветительские убеждения Ломоносова определили отступления от классицизма. Ему был чужд рационалистический взгляд на действительность и, что особенно важно, на слово. Он не признавал логической сухости лексики классицизма; отступая от правил, он внес в оду эмоциональную стихию, стремясь прежде всего выразить лирическое чувство поэта. Но оно передавало не чувства частного человека, а нравственный мир поэта — Сына отечества, пришедшего в восторг от того, что уже сделано для блага отчизны, воодушевленного мечтой о том, что еще можно сделать для ее процветания. Вдохновенные картины будущего, величественные темы од, напряженно-патетическое чувство поэта, подчеркнуто эмоциональный строй языка —все это порождало особый «грандиозный» стиль, аллегорический, исполненный метафор и гипербол, сложных и смелых сравнений, требующий сгущения красок, нагромождения образов, создающий из ломоносовской оды величественную и сложную постройку. Антирационализм Ломоносова, его смелое отступление от правил вызывали ярость теоретика русского классицизма Сумарокова, заставляли его выступать против Ломоносова, писать на него пародии.

На особенность стиля Ломоносова в свое время указал Г. А. Гуковский: «Эмоциональный подъем од Ломоносова композиционно сосредоточивается вокруг темы лирического восторга самого поэта-одописца. Этот поэт, присутствующий во всех одах Ломоносова,— не сам Ломоносов. Его образ лишен конкретных, индивидуальных человеческих черт. Это — как бы дух поэзии, дух государства

и народа, выразивший себя в стихах, и, конечно, не в стихах камерного стиля»[1].

Положение изменилось, когда во второй половине века, под влиянием широко развернувшейся антифеодальной борьбы, окончательно сформировалась просветительская идеология. Она и определила новую философию человека, выдвинула новые задачи познания жизни народа и всех других, противостоящих дворянству сословий, и помогла изменить общественную позицию писателя — он теперь уже обращался не к монарху, но к читателю, он исследовал жизнь и стремился сделать литературу средством воспитания своих соотечественников, и не писал произведений-наказов царям, не подчинял свое творчество задаче «учить царствовать».

На русской почве под влиянием конкретных исторических и социальных обстоятельств сформировался идеал, отличный от западноевропейского, идеал человека — деятеля.

Русским просветителям была близка и дорога философия свободного человека, созданная французским Просвещением. Но в своем учении о человеке они были оригинальны и самобытны. В России буржуазия была экономически слабым и политически консервативным классом. Основы русской просветительской идеологии были заложены лучшими людьми из дворянства, которые не испытывали влияния буржуазного образа жизни. В своем учении о человеке они выразили те черты идеала, которые в конечном счете складывались на основе исторической деятельности русского народа. Жизненная судьба одного из ранних просветителей, выходца из народа Ломоносова, как и судьба Петра, утверждала правоту и важность для литературы национально русской меры цены человека более, чем все теоретические рассуждения на эту тему.

Не «естественный», не природный, не абстрактный, не частный человек, лишенный своей национальной обусловленности, а реальное историческое лицо, сделавшее бесконечно много для своего отечества, русский человек, чье патриотическое чувство определяет достоинство его личности,— вот кто привлек внимание писателей-про-

---

[1] Г. А. Гуковский, Русская литература XVIII века, Учпедгиз, М. 1939, стр. 112.

светителей. Естественно, что Петр стал первым таким реальным героем. Как мудр был этот выбор, показала вся дальнейшая судьба петровской темы в русской литературе. Чернышевский отметил и подтвердил это: «Для нас идеал патриота — Петр Великий; высочайший патриотизм — страстное, беспредельное желание блага родине, одушевлявшее всю жизнь, направлявшее всю деятельность этого великого человека»[1]. Особенностью русской литературы, определившейся во второй половине XVIII века, и было внимание к реальным, конкретным историческим деятелям России. Их жизнь, их дела служили вдохновляющим примером, их подвиги и труд определяли их положение как героев искусства. Галерею исторических деятелей создала портретная живопись. Вслед за ломоносовским Петром появились державинские герои — Румянцев, Суворов. Радищев сделал героями своих произведений Петра, Ломоносова, Ермака, Федора Ушакова. Эта традиция была подхвачена литературой нового века.

В просветительской литературе XVIII века была выработана та мера цены человека, усвоенная и литературой XIX века, о которой Чернышевский писал: «...историческое значение каждого русского великого человека измеряется его заслугами родине, его человеческое достоинство — силою его патриотизма»[2].

Понимание внесословной ценности человека, вера в его великую роль на земле, выдвижение патриотической, гражданской и общественной деятельности как единственного пути к самоутверждению личности, живущей в самодержавно-феодальном обществе,— *вот что составляет первую особенность художественного метода русского просветительского реализма.*

Просветителями выдвинуто великое учение о связи человека с условиями жизни, о формировании средой его характера и морали. Перед литературой встали новые задачи подробного, достоверного изображения нравов, раскрытия связи человека с обстоятельствами его жизни. Признавая равенство всех людей, просветители увидели разность социальных условий их существования. Появи-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, М. 1947, стр. 136.

[2] Там же, стр. 137.

лось понятие определенной, конкретной среды, которая объясняла человека.

Нараставшая борьба народных масс с крепостниками определила критический пафос литературы. Критика социальной практики дворянства издавна обостряла внимание писателей к условиям жизни обличаемых. Писатели-просветители углубили эту традицию, обогатили ее учением о зависимости убеждений человека от условий его социального и общественного бытия. Естественным следствием освоения просветительского учения о связи человека и среды явилось широкое изображение в литературе помещичьего и крестьянского быта, картин нравов русской жизни. Это мы наблюдаем у многих писателей второй половины XVIII века. При этом в большинстве случаев подобные картины быта — дань времени. У этих писателей они лишь соседствовали с героями, а не пересекались с ними, не определяли их поступки, их взгляды. Но в произведениях Фонвизина, Новикова, Радищева мы видим принципиально новые характеры, которые обусловлены обстоятельствами их жизни. Быт перестал иметь самодовлеющее значение, Фонвизин и Радищев покажут, каким могуществом обладает реалистический показ зависимости человека от среды—литература обретает возможность объяснять жизнь и выносить приговор ей.

Установление обусловленности характера человека его бытием — вот что составляет *вторую черту художественного метода русского просветительского реализма.*

Герои литературы классицизма, сентиментализма лишены национальной определенности. «Тайна национальности» будет открыта гораздо позже, реалистической литературой XIX века. Умение увидеть в человеке не только личность, но и национальный характер, который придает личности особый колорит и своеобразие, зависит не от индивидуальных способностей или степени дарования и таланта писателя. «Тайна национальности» обусловлена временем, определенным историческим уровнем жизни народов. Путь образования наций — сложный и для каждого народа индивидуальный. В конце XVIII и начале XIX века процесс образования наций в европейских странах завершился, а для XVII и первой половины XVIII века проблема изображения национального характера еще не была поставлена жизнью в порядок дня.

Возможность раскрытия национальной обусловленности человека связаны и с определенным художественным методом. Классицизм конструировал характеры по нормам разума. Сентименталисты занялись раскрытием и реабилитацией того, что отвергал и осуждал классицизм, — чувства. Разуму было противопоставлено сердце, миру отвлеченной разумности — мир внутренней жизни, исполненной противоречивых, порой испепеляющих страстей. Но в обоих случаях разум и чувства человека лишены были своей национальной определенности. В классицизме это был «человек вообще», в сентиментализме — конкретная личность во всем богатстве «природных» чувств.

Просветители в центре своего искусства поставили именно эту конкретную, индивидуально неповторимую личность, обусловленную в своих чувствах и мыслях обстоятельствами своего бытия. Новый художественный метод требовал показа обусловленности характера. Просветители увидели обусловленность средой, общественными, политическими, социальными обстоятельствами. Но эти обстоятельства имели еще одну грань — национальное существование. Человек живет не в безвоздушном пространстве, а в определенной стране, живет среди определенной национальности. Какова же национальная особенность народа и какие черты национального характера нашли свое отражение в данной конкретной личности? Ответ на этот вопрос может дать только реализм. Сама природа нового художественного метода уже предопределяла возможность раскрытия «тайны национальности».

Процесс формирования русской нации с XVII века проходил чрезвычайно бурно. Петровская эпоха ознаменована важными и генеральными событиями в истории русского государства и русской нации. Маркс и Энгельс, проявляя пристальное внимание к этой эпохе, пришли к выводу, что уже в начале XVIII века лицом к лицу с тремя крупными великими европейскими державами — Австрией, Францией и Англией — встала «единая, однородная, молодая, быстро возвышающаяся Россия», что на арену международной жизни выступила «поднимающаяся нация» [1].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, стр. 21 и т. 10, стр. 589.

В последующие десятилетия развитие молодой поднимающейся нации шло быстро и неодолимо. Неповторимой особенностью духовного развития людей XVIII века и было ощущение силы, молодости, энергии и подъема. Все настойчивее сознавалась нобходимость в объяснении и обосновании этого нового ощущения. В исторической и художественной литературе, в публицистике стали обсуждать проблему национального характера.

С обострением социальных противоречий во второй половине века проблема «тайны национальности» решалась с еще большей интенсивностью и определенностью. Так, просветители поставили своей задачей защищать и отстаивать отечественные нравы, «русские добродетели», русский язык и культуру, бороться с теми, кто с презрением отзывается о своей родине, о своем народе, отказывается от родного языка, обычаев и традиций, променяв все отечественное на заграничное, преклоняясь перед внешней, показной культурой французского дворянства. Это привело, с одной стороны, к активной борьбе с французоманией, которая была начата в 60-е годы. Литература быстро создала сатирические образы этих людей—Новиков в журналах «Трутень» и «Живописец», Фонвизин — в комедии «Бригадир». С другой стороны, интерес к национальному характеру привел к широкой, позитивной разработке проблемы. Прежде всего обратились к истории России и культуре народа. Стали собирать и печатать народные песни и пословицы, создавали исторические жизнеописания, которые должны были на примерах известных деятелей прошлого ответить на вопрос — что такое национальная добродетель, что такое национальный характер. Десятки выпущенных сборников народных песен и пословиц оказывали возраставшее из десятилетия в десятилетие влияние на литературу. В пору, когда росла потребность понять и осознать, что такое русский национальный характер, из песен и пословиц вставал образ русского человека из народа, исполненного чувства собственного достоинства, мудрости и неповторимого юмора.

Вопросы национальной сущности русской культуры, русских обычаев, традиций и русского характера, волнуя общество в 60—80-е годы, обсуждались и разрабатывались в сочинениях Новикова, Курганова, Фонвизина, Крылова, Державина, Радищева, Плавильщикова и многих

других писателей. Именно в этой атмосфере на страницах «Собеседника любителей российского слова» и был поставлен Фонвизиным на общественное обсуждение вопрос — «В чем состоит наш национальный характер?».

Ответ на вопрос давался в сочинениях многих писателей, и прежде всего писателей-просветителей. Факты свидетельствуют, что уже с 60-х годов писатели осознавали, что предметом изображения должна являться подлинная русская жизнь, отечественные нравы, русские люди. Крылов с товарищами, оставшись в одиночестве после репрессий Екатерины, отстаивали «отечественность» содержания в 90-е годы, когда господствующее место в литературе заняли Карамзин и его последователи, создававшие героев, лишенных национальной определенности. Находясь в ссылке, Радищев эту проблему решал и в поэме «Песни, петые на состязаниях», и в историческом повествовании «Слово о Ермаке». В повествовании Радищев, как бы подводя итог спорам, сформулировал ответ на вопрос Фонвизина. Рассказав о смелом, дерзновенном, а главное — самостоятельном (без участия дворян и власти) походе казаков в Сибирь, о завоевании ими и передаче России огромного и богатого края, об установлении в завоеванных областях нового правления, Радищев счел нужным объяснить успех казаков национальным характером русского народа: «Но здесь имеем случай отдать справедливость народному характеру. Твердость в предприятиях, неутомимость в исполнении суть качества, отличающие народ российский. И если бы место было здесь на рассуждение, то бы показать можно было, что предприимчивость и ненарушимость в последовании предприпятого есть и была первою причиною к успехам россиян: ибо при самой тяготе ига чужестранного сии качества в них не воздремали. О народ, к величию и славе рожденный, если они обращены в тебе будут на снискание всего того, что соделать может блаженство общественное!» [1]

Теоретическая разработка проблемы национального характера, общественное обсуждение волнующего всех вопроса сопутствовали тому, что практически стала воп-

---

[1] А. Н. Радищев, Избранные сочинения, Гослитиздат, М. 1952, стр. 484.

лощать литература Просвещения. Художественный метод, уже раскрывший обусловленность характера средой, обогатился новым оттенком — возможностью передавать «тайну национальности». В литературе появился национальный характер, и его новое содержание раскрывалось в двух аспектах: русскими предстали и личность автора, и его герои.

Классицизм—антииндивидуалистическое искусство. Не видя в человеке личности, эстетический кодекс классицизма растворял и личность самого писателя в общей идее отвлеченной разумности. Сумароков — создатель строго определенных жанров — развивал строго регламентированные идеи, как они начертаны в дворянском кодексе чести, который определен опять-таки чистым разумом. Потому эстетический кодекс классицизма исключал влияние личности писателя на создаваемые им художественные ценности. Оттого писатель-классицист, лишавшийся правилами нормативной поэтики индивидуальности, не осознавал себя и национально обусловленной личностью, национальным характером.

Сентиментализм сделал своим героем именно личность. Но, раскрывая ее внутренний мир, сентименталист не показывал связей своего героя с условиями бытия вообще, национального существования в частности. Один герой отличался от другого степенью и интенсивностью переживаний. Индивидуальность писателя проявлялась в том же, в чем проявлялась индивидуальность его героев,— в богатстве чувств. Сложность душевного мира, накал страстей, наконец, степень возможной искренности и исповедальности — вот черты индивидуальности писателя, активно определявшие дух и форму создаваемых им произведений.

Иначе вставал вопрос о писательской индивидуальности в литературе просветительского реализма. Утверждая объективное бытие своего героя, писатели-просветители осознавали объективность и собственного существования как конкретной, определенной личности. Эта личность была обусловлена обстоятельствами общественной борьбы России и исторического бытия подымающейся нации. Сумароков всегда помнил, что он дворянин. Карамзин любил подчеркивать, что он прежде всего человек, гражданин мира. «Все национальное ничто перед человеческим,— писал он.— Главное дело быть людьми,

а не славянами»[1]. Новиков и Фонвизин, Державин, Радищев и Крылов всегда и прежде всего сознавали себя русскими. Национальная определенность сказывалась, естественно, прежде и полнее всего в личности писателя. И национальный характер писательской индивидуальности, проявляясь в творчестве, изменил внутренний облик всей художественной структуры произведения. Он определил не только природу создаваемых образов, но и особенность писательского взгляда на вещи, его склад ума, стиль повествования, язык и способ выражения.

Ярко выраженный русский характер в поэзии Державина был замечен давно. Об этом писали и Гоголь и Белинский. Читая стихи Державина, понимаешь, что его ум «был ум русский, положительный, чуждый мистицизма и таинственности». В его одах, пишет Белинский, даны «образы и картины чисто русской природы, выраженные со всею оригинальностию русского ума и речи»[2]. Характерно и принципиально важно пушкинское определение Фонвизина как писателя «из перерусских — русского»[3]. Мы часто цитируем эти слова, не желая отдать себе отчета в том, что они значат. А пушкинское определение, как всегда, очень точно и глубоко по содержанию. Несомненно, из «перерусских — русским» Фонвизина делала способность раскрывать национальный характер. В чем же она находила свое художественное выражение? Я начну с того, о чем меньше всего говорят и что чаще всего оставляют без внимания,— о стиле. Язык, неотделимая от него образная система и способ выражения мысли, передающие авторскую индивидуальность, создают то, что мы называем стилем писателя.

Отличительной особенностью повествовательной манеры Фонвизина является юмор, всегдашняя его ирония. Откуда это? Гоголь, говоря о стиле пословиц, сделал очень важное замечание: в них, как в поэтических произведениях, «сверх полноты мыслей, уже в самом образе выраженья... отразилось много народных свойств на-

---

[1] Н. М. Карамзин, Письма русского путешественника, ч. V, М. 1801, стр. 139.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, изд-во АН СССР, М. 1955, стр. 117. (Далее по этому изданию.)

[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 108.

ших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом—все шевелящее и задирающее за живое...»[1]. В самом «образе выражения» фонвизинской прозы и драматургии отразилось много народных свойств, особенного, русского взгляда на вещи. Этот особый взгляд на вещи выражался, в частности, в иронии. Ирония, как одно из народных свойств, получила яркое выражение и в творчестве Фонвизина, и Радищева, и Державина, и Крылова. «У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости. Глубина этой самобытной иронии еще пред нами не разоблачилась, потому что, воспитываясь всеми европейскими воспитаньями, мы и тут отдалились от родного корня... Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось вместе с уменьем пред чем-нибудь истинно возблагоговеть, свойство — над чем-нибудь истинно посмеяться». Это драгоценное свойство Гоголь видел у Фонвизина и Державина. Последний — «крупною солью рассыпал его у себя в большей половине од своих»[2].

О радищевской иронии писал Герцен: «С восторженными идеалами того времени Радищеву пришлось жить в России — слезы, негодование, сострадание, ирония — родная наша ирония, ирония — утешительница, мстительница,— все это вылилось в его превосходной книге»[3]. Следовательно, важной заслугой писателей-просветителей явилось «разоблачение» самобытной иронии, приближение «к родному корню». Оказалось это возможным потому, что они осознавали себя русскими, что национальная обусловленность писательской личности выявлялась в самом способе выражения, определяя глубоко национальное содержание создаваемой ими литературы.

«Тайна национальности» проявилась и в изображении истинно русского мира, действительных общественных отношений России второй половины века, неповторимой русской природы, характеров русских людей,— в их величии и нравственной красоте и в подлости рабовладель-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, изд-во АН СССР, 1952, стр. 392. (Далее по этому изданию.)

[2] Там же, стр. 395.

[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XIII, стр. 272—273.

ческого существования. Как ни страшна «кора огрубения», жестокости и мучительства у Простаковой или у родителей Фалалея, нельзя не увидеть в них именно русских помещиков. Как ни идеализирована Анюта радищевского «Путешествия», но, сравнивая ее с Лизой Карамзина («Бедная Лиза»), отчетливо ощущаешь одну как русскую крестьянку, а другую как девушку «вообще», в которой писатель увидел прежде всего человека.

Раскрывшаяся возможность показа национальной обусловленности характера, первые шаги в художественном выявлении «тайны национальности», умение показать русский взгляд на вещи, «русский ум»,— *такова третья особенность художественного метода русского просветительского реализма.*

3

Отмеченные черты, присущие русскому просветительскому реализму, являются коренными признаками реалистического метода вообще. Потому они будут определять и существо реализма XIX века. Тем самым выявляется закономерность связи просветительского реализма с реализмом критическим, историческая преемственность между начальным и последующими этапами русского реализма. В новом веке реалистический метод будет развиваться динамически. Он обогатится важнейшим новым признаком — историзмом. Просветительский взгляд на человека будет преодолен, и он предстанет в литературе в еще небывалом дотоле измерении—в своей исторической обусловленности. Углубится социальный детерминизм изображаемого характера. Откроется возможность раскрыть этот типический характер как духовно богатую личность, проникнуть в тайное тайных ее субъективного мира и, не впадая в субъективизм, объяснить сложную психическую жизнь обстоятельствами исторического, социального и национального бытия человека. Новые возможности реализма и новые задачи, выдвигаемые временем перед литературой, приведут к созданию новых жанров, к размыванию границ старых жанров или полному отказу от них.

Помимо указанных выше трех основных для просветительского реализма признаков, просветительскому реализму были свойственны и другие, характерные именно

для него черты и особенности, придававшие ему художественное своеобразие. Но эти особенности — не имманентны художественному методу, они временны, порождены определенной исторической эпохой, и потому они оказались преодоленными, изжитыми реализмом XIX века.

Просветительская вера в разум порождала убеждение, что слово обладает могучей действенной, почти императивной силой. Выраженная в слове истина, казалось, должна была сразу же произвести желаемое действие — рассеять заблуждение. Истина, открытая разумом, так прекрасна, так очевидна и безусловна, что она должна была неотвратимо перевоспитывать человека, открывать ему путь к нравственному воскресению, делать способным творить добро, жить по нормам истинно человеческой нравственности. Потому важнейшей задачей литературы было формулирование нравственного кодекса, просвещение развращенного сознания, открытие истины, прямое выражение идеала.

Такая задача требовала публицистичности повествования, наделения персонажей «говорящими» фамилиями (Правдин, Добролюбов, Скотинин, Недоум и т. д.), развития особых жанров. Новиков, например, использует жанры газет — «объявления», «подряды», «известия», «ведомости» и т. д., вводит новые — «рецепты». Крепостнику Безрассуду, который, в силу своей неразумности, утверждает, что «крестьяне не суть человеки, но крестьяне», Новиков предписывает рецепт для излечения от «болезни», содержанием которого оказывается истина: крестьяне во всем подобны дворянам.

Получил распространение и на Западе и в России жанр философских снов. «Сон» используется и Радищевым в «Путешествии»; уснувший путешественник видит, как «странница» Прямивзора приходит в царский дворец и снимает с глаз монарха бельма, открывает ему истину, учит «смотреть прямо», освобождает от заблуждений. «Воскресение» монарха происходит мгновенно, как только он узнал истину.

Той же убежденностью просветителей объясняется и рационализм положительных героев. Их роль в произведении определяется не только и не столько способностью к действиям, сколько высказыванием истин, формулированием выводов из проходившего идейного поединка с заблуждающимися порочными персонажами.

По тем же причинам в драматических произведениях обязательно противопоставлялись резко очерченные положительные и отрицательные персонажи. Мысль писателя-просветителя всегда ясна и отчетлива, он открыто и наглядно показывает то, что ненавидит и отрицает и что утверждает. Идейный поединок составляет главное содержание произведения.

В этом, между прочим, проявляется еще один тип связи с эстетическим кодексом классицизма. Просветительский реализм свободно использует опыт классицистов. Вот почему важно не только видеть и констатировать то, что берется на вооружение, в чем проявляется связь с ниспровергаемым искусством, но и понимать, как взятое переплавляется в новой эстетической системе, как принципиально меняется его функция. Действительно, в данном случае композиционно-структурный элемент, характерный для драматургии классицизма, в просветительском реализме наполняется новым содержанием. Различие творческих методов определило и различие создаваемых характеров. В классицизме человек лишен индивидуальности, выступает персонифицированным носителем порока или разумного идеала. В реализме носитель порока социально обусловлен, это дворянин, действия и убеждения которого определяются обстоятельствами его помещичьего бытия. Он раскрыт как личность, хотя и духовно убогая, как русский характер, с присущими ему заблуждениями и теми «посрамлениями», которые на него наслоили века рабства. Так же рисуются и положительные персонажи. Правда, они менее индивидуализированы, что, как уже говорилось, объяснялось своими причинами.

Дух оптимизма пронизывает произведения просветительского реализма. Писатели верили в человека, в его способность искоренить несправедливость, социальное неравенство и политический деспотизм, верили в человеческую природу, которая может быть воспитанием очищена от зла. В «Недоросле» изображены помещики, преступная и бесчеловечная деятельность которых поддерживается мощным самодержавным государством. Они нагло мотивировали свои действия ссылками на указ о вольности дворянской. И все же Фонвизин создал в своей комедии такую сюжетную ситуацию, из которой естественно извлекался оптимистический вывод: положительные

герои — Правдин и Стародум — находят выход из, казалось бы, безвыходного положения в крепостническом государстве: на основании еще Петром Великим изданного указа берут имение Простаковой под опеку. Зло наказано, справедливость восторжествовала.

В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев нарисовал страшную картину бедствующей под игом крепостничества и самодержавия России. Реализм мышления писателя-революционера помог отказаться от просветительских иллюзий о возможном мирном характере преобразования России крепостнической в Россию свободную. Радищев не верил в возможность перевоспитать или уговорить помещиков отказаться от своего права владеть себе подобными, не возлагал надежд на самодержавие, даже на просвещенное. Как революционер, решения социальных и политических вопросов он ждал только от народной революции. Но он отлично понимал, что в России XVIII века еще не созрели условия для революции. И этот суровый вывод не поверг писателя в отчаяние. В оде «Вольность» он страстно и вдохновенно воспевал будущую русскую революцию, будущую, исторически неизбежную победу народа. В «Путешествии» он пророчески писал о торжестве свободы в России: «Я зрю сквозь целое столетие». Видеть через столетие, черпать силы в предвидении неминуемой победы народа — таков потенциал оптимизма просветителя и революционера.

Просветительское мировоззрение писателей-реалистов играло решающую роль в создании новых жанров литературы, в изменении старых. Русский просветительский реализм не знает романа, повести, драмы, свободных от строгой жанровой регламентации лирического стихотворения. Его излюбленные жанры — письмо, путешествие, дневник, мемуар, высокая комедия и в поэзии — ода. Использование оды — характерный пример освоения просветительским реализмом опыта и достижений классицизма. Но, беря на вооружение жанр, позволявший выражать высокие, гражданские чувства и мысли человека, просветители коренным образом преобразовали его, придав традиционной оде новые черты. Начал это преобразование, как уже отмечалось, Ломоносов. Эту трансформированную оду будет использовать Радищев.

Высокое в классицизме определялось или сословной идеологией, или политической концепцией просвещенного

абсолютизма — высоким было все то, что посвящалось богу, царю, отечеству, выдающемуся государственному деятелю. Радищев выдвинул и обосновал новый критерий высокого. Поэт-революционер, живущий в рабской стране, воспевает вольность, поэтическим словом формулирует мысль о равенстве людей, о праве народа вырвать силой отнятую у него свободу, о праве на борьбу с угнетателями. Так была написана ода «Вольность», открывавшая новые пути русской вольнолюбивой поэзии.

Новое содержание породило новый стиль. Ода в классицизме, как высокий жанр, требовала высокой лексики, обязательного использования славянизмов и библеизмов. Просторечные, «низкие» слова категорически исключались из словаря оды. Радищев обосновывает равенство слов. Для него нет избранных, «благородных», и «подлых» слов. Слова общенародного языка делятся для него по заключенным в них выразительным возможностям, по их способности в определенном, конкретном случае передавать нужную поэту мысль или эмоцию. В высокой оде, где огромное место занимают славянизмы, появились на началах равноправия просторечные слова.

Обновленная ода станет главным жанром Державина. Ода классицизма — безлична. В центре державинской оды стоит личность автора, образ автора приобрел автобиографическую конкретность. Все повествование оказалось окрашенным этим личным началом. Тем самым коренным образом изменился стиль оды. Исчезли громкость, грандиозность образов, напряженная метафоричность. Ода обрела возможность рассказывать о событиях, людях, природе — точно, конкретно, без аллегорий. В оду вторгся быт, окружающий человека, поэт свободно писал об обыкновенном в жизни, не только о боге и царях, но и о своих друзьях и недругах. Как только на мир стала смотреть реальная личность поэта, оказалось возможным открыть и запечатлеть мир неповторимой, русской, северной природы.

Просветительский реализм начал формироваться во вторую половину XVIII века, в 1780-е годы им одержаны наиболее крупные художественные победы. В нем проявились творческие возможности нового метода в объяснении человека и общественной жизни своего времени. Он не занял господствующего места в литературе, но за ним было будущее, он обладал огромными потенциаль-

ными возможностями дальнейшего развития и постоянного обогащения.

Русское Просвещение, как и французское, оказывало влияние не только на развивающийся реализм, но и способствовало появлению обновленного классицизма. Уже в 1770-е годы появилась нужда в политической трагедии. Ее станет создавать Я. Княжнин. Обращение просветителя Княжнина к опыту классицизма обусловливалось многими причинами, и прежде всего общественными. Политическая борьба просветителей с деспотизмом Екатерины II подсказывала литературе темы, заставляла искать художественные средства для развенчания политики монарха, лживо прикрывавшего свои действия игрой в либерализм. Новиков, начавший атаки на Екатерину в «Трутне», избрал для этой цели публицистические жанры. Фонвизин написал публицистическое «Слово на выздоровление... Павла». Княжнин обратился к испытанному жанру — трагедии классицизма. Именно трагедия открывала вслед за трагедиями Вольтера большие возможности в решении вставших перед просветителями задач. Трагедия требовала переноса действия из реальной обстановки русской жизни в сферу идей, политических споров, которые вели условные и абстрактные герои — монархи-узурпаторы с мужественными патриотами. Драматург обретал возможность вмешиваться в политическую борьбу средствами искусства.

Я. Княжнин открыто опирался на творческую практику Вольтера, использовал даже сюжетные ситуации его трагедий для изображения русской политической жизни. Это обращение Я. Княжнина к классицизму облегчалось и личными обстоятельствами — драматург начинал свою деятельность как ученик Сумарокова. Правда, в 1770-е годы Княжнин пробовал свои силы в создании бытовой комедии. Но просветительские убеждения требовали от него создания таких произведений, которые бы воспитывали ненависть к деспотизму, пробуждали стремление к героической, самоотверженной борьбе за восстановление попранной справедливости, поэтизировали деятельность и поступки героя, воплощавшего авторский идеал человека. Отсюда его обращение к русской истории, к русским сюжетам. Лучшей трагедией Я. Княжнина стал «Вадим Новгородский». Усилиями драматурга в России утвердился просветительский клас-

сицизм, органически связанный с классицизмом Вольтера.

Литература эпохи Просвещения не исчерпывалась двумя направлениями — просветительского реализма и просветительского классицизма. С 1770-х годов в России начнет формироваться сентиментализм. Наивысшего расцвета он достигнет в 1790-е годы, когда во главе нового направления встанут Н. Карамзин и И. Дмитриев. По-прежнему значительное место в литературной жизни будет занимать классицизм. Но он уже не был к 1780-м годам господствующим направлением. Характерным моментом его истории окажется появление эпигонов уже в 1770-е и 1780-е годы (В. Петров, В. Рубан, Д. Хвостов). С каждым годом все отчетливее проявлялась исчерпанность его художественных возможностей в изображении жизни. Грозным симптомом стремительно нараставшего кризиса классицизма оказался отказ от его эстетических идеалов наиболее талантливых поэтов. Характерный пример — творчество Державина. Начав как правоверный классицист, он уже в 1770-е годы остро осознал губительность для его поэзии «правил», сковывавших его талант. Требование следовать образцам заводило в тупик эпигонства. Гениальный поэт напряженно искал своего пути. И в этом ему помогла идеология Просвещения, эстетический опыт просветительского реализма.

Могущество передовой идеологии Просвещения было так велико, что она втягивала в сферу своего влияния и писателей не просветителей, не признававших учения о социальном равенстве и даже считавших неизбежным для России того времени существование крепостного права. Так, Державин и Карамзин, чуждые социальной теории Просвещения, испытывали благотворное влияние философии и литературы французского, немецкого и русского Просвещения. Просветители пробуждали у них интерес к человеку, как духовно богатой и неповторимой личности, чье достоинство не зависит от сословной принадлежности. Идея личности, по-своему понятая и раскрытая, стала центром творчества Державина и Карамзина, основой их эстетической концепции.

Формирование новых эстетических систем и утверждение новых направлений в русской литературе проходило в атмосфере нараставшей из десятилетия в десятилетие борьбы с классицизмом. Ее вели реалисты. Преодолевший

классицизм Державин смело ниспровергал «правила», отстаивал свою свободу художника. Сентименталисты Карамзин и Дмитриев подвергали осмеянию практику классицистов-эпигонов, действовавших в 1780-е и 1790-е годы. Начата же борьба с классицизмом была еще в 1760-е годы. В самом конце этого десятилетия ее повели просветители, в чьем творчестве закладывались основы реалистического стиля (Н. Новиков, Д. Фонвизин). Их предшественниками оказались писатели-разночинцы. Далекие от Просвещения, они с демократических позиций выступали против дворянской идеологии и искусства классицизма, которое дискредитировало, как «низкий», мир жизни демократических масс. Они смело вводили новые жанры, изображали новых героев, развивали новые стили, не считаясь с регламентациями и правилами, сформулированными вождем классицизма Сумароковым. Штурмуя неприемлемый для них эстетический кодекс, эмпирически изображая жизнь не дворянских сословий, в какой-то мере стремясь сблизить литературу с русской жизнью, они помогали ее обновлению. Вот почему необходимо, прежде чем перейти к характеристике творчества представителей просветительского реализма и условий, в которых формировалась новая эстетическая система, остановиться на некоторых моментах литературного движения 1760-х годов, обратить внимание на то, что было сделано писателями-разночинцами.

Глава третья

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ 1760-х ГОДОВ, ПРОТИВОСТОЯВШИЕ КЛАССИЦИЗМУ

1

К началу 1760-х годов классицизм занимал господствующее положение в литературе. Но уже не произведения Тредиаковского и Ломоносова определяли его лицо, а творчество А. Сумарокова и его школы. Ломоносов и Тредиаковский — ранние просветители, их поэзия выражала пафос общегосударственных и общенациональных интересов. Сумароков был идеологом дворянства. Все политические, социальные и эстетические убеждения Сумарокова определялись его пониманием ведущей роли дворянства в государственной и общественной жизни России.

Философские взгляды Сумарокова, эклектически сочетавшие рационализм и сенсуализм, обусловили его понимание человека. По Сумарокову, все люди по природе — равны, одинаковы, поскольку врожденного разума не существует и все истины постигаются опытом, воспитанием. «Какое барина различье с мужиком? И тот и тот — земли одушевленной ком». Он убежден, что «от баб рожденным и от дам, без исключения всем праотец Адам».

Но дворяне — воспитали, образовали свой разум. И это отличает их от крестьян. Потому Сумароков последовательно и категорически защищает социальное неравенство,

резко выступает против всяких попыток поставить вопрос о ликвидации крепостного права. Мужик для Сумарокова «из сама подла рода, которого пахать произвела природа». И это социальное разделение общества на дворян и крепостных — разумно и необходимо не только для дворян, но и для государства. Свобода нужна дворянам, она вредна крестьянам. В 1767 году, когда заседала Комиссия и демократические депутаты ставили вопрос о необходимости облегчить положение крепостных, защитить их от произвола помещиков, Сумароков отправил в Вольно-экономическое общество записку, в которой писал: «...Прежде надобно спросить: потребна ли ради общего благоденствия крепостным людям свобода? На это скажу: потребна ли канарейке, забавляющей меня, вольность, или потребна клетка, — и потребна ли стерегущей мой дом собаке цепь? — Канарейке лучше без клетки, а собаке без цепи. Однако одна улетит, а другая будет грызть людей; так одно потребно для крестьянина, а другое ради дворянина» [1].

Философские взгляды Сумарокова формировали его эстетическую систему. Верный в своей художественной практике рационализму, он выступал законодателем и организатором школы русского дворянского классицизма. Прекрасно только то, что разумно. Разум во все времена одинаков. Но ему противостоят «страсти», нарушающие стройность и гармонию мира. Страсти уводят человека с пути разумного существования, вовлекают в сферу стихийных, низменных, личных интересов. Следование долгу поднимает к высокой жизни; подчиненность страстям — унижает дворянина, бесчестит его. Так мотивировалась воспитательная задача литературы — показывать борьбу и победу разума над страстями, чувствами. Подавление страстей открывало перед человеком героический путь к разумному существованию, которое определено кодексом дворянской чести.

Дворяне, жившие по нормам этого кодекса,— идеальные герои. Тот, кто отступает от законов разума и долга, порабощается страстями,— носитель порока. Когда ими оказывались князья, Сумароков обличал их в траге-

---

[1] «История императорского Вольного экономического общества, с 1765 по 1865 года, составленная по поручению общества секретарем его А. И. Ходневым», СПб. 1865, стр. 24—25.

диях, и тогда эти трагедии наполнялись острым политическим содержанием: князь, забывший свой долг перед поданными, раб страстей — тиран, и дворянство обретает право бороться с ним. Обличая дворян в комедиях, баснях и сатирах, поэт судил тех, кто позорит дворянское звание. Обличение должно было содействовать просвещению их разума, воспитанию. Крестьяне, допускавшиеся только в «низкий» жанр басни, представали исключительно носителями низменных страстей и пороков, неспособными, по своему социальному положению в обществе, подняться к разумной жизни. И это служило наглядным примером «различья» между дворянином и крестьянином.

Разум определял и законы прекрасного. Они всегда одинаковы и неизменны — ибо то, что прекрасно было в античности, прекрасно и сейчас. Художник, создающий мир прекрасного, должен неукоснительно следовать этим вечным законам. Всякое личное вмешательство поэта, своеволие, внесение своего опыта и своего индивидуального идеала — гибельно для искусства. Помочь писателю исполнить его долг могли только «правила», строгая регламентация жанров. Следование правилам — основное положение эстетики классицизма, делающее ее нормативной.

Сумароков был отлично знаком с поэтическими кодексами античности (в частности, с «Посланием к Пизонам» Горация) и «Поэтическим искусством» (1674) Буало. Знали их и другие поэты, знакомясь с ними по латинским и французским оригиналам или по переводам на русский язык. Но Сумароков счел себя обязанным, опираясь на опыт Буало, самостоятельно изложить правила и нормы эстетического кодекса русского классицизма, который бы декретировал нужные именно русской литературе жанры и определял бы правила их написания. В 1748 году вышла сыгравшая большую роль в истории русской литературы книжка «Две эпистолы Александра Сумарокова. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве».

Сумароков был самым плодовитым поэтом русского классицизма. Он писал оды и трагедии, басни и комедии, сатиры и песни, эклоги и послания, идиллии и эпиграммы. В 1750-х годах сложилась школа Сумарокова. Наиболее крупными ее представителями были Херасков

и Богданович. В следующем десятилетии, пополнившись новыми именами, она будет определять облик и драматургии и поэзии.

Творчество Сумарокова, директора первого постоянного театра, ведущего и самого плодовитого драматурга, естественно занимает центральное место в 50-х годах. Не интересы народа, а права дворянства, не пафос строительства национальной русской культуры, а энергичное создание рафинированной культуры господствующего класса, культуры, которая должна соответствовать высокой политической роли в самодержавном государстве российского «благородного сословия»,— вот что вдохновляло Сумарокова. Но было бы ошибкой не видеть, что объективно огромная практическая деятельность Сумарокова, поэта и драматурга, выходила часто за узкие рамки и задачи, которые ставил перед собой Сумароков-политик. Создаваемая Сумароковым и его школой в XVIII веке литература, обслуживая интересы своего класса, в лучших своих образцах выражала и общенациональные интересы, входила в сокровищницу развивавшейся русской культуры.

Сумароковская школа закрепила успехи, достигнутые на предшествовавшем этапе развития, учла победы Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова, практически обеспечив расцвет прежде всего поэзии и драматургии. Из девяти написанных Сумароковым трагедий шесть — «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира», «Димиза» — были написаны в период с 1747 по 1758 год. Они-то и сыграли решающую роль в формировании русского трагического репертуара. Поставленные театром, они служили для молодых драматургов образцом. Силой своего авторитета Сумароков надолго определил круг тем и политическую проблематику складывающейся русской трагедии, поэтику драматического повествования и метод изображения человека в театре.

Одной из особенностей русского классицизма явилось развитие в нем сатирического направления. Сумароков создает русскую басню, определив ее дальнейший расцвет. Одновременно с басней — «малой» комедией — Сумароков писал «большие» комедии. Цель комедии, по Сумарокову, «издевкой править нрав». Стараясь обличать ненавистные ему пороки, комедиограф обращал внимание

на явления «низменные», на реальную практику людей. Первая группа комедий относится к 1750 году — «Тресотиниус», «Чудовищи», «Пустая ссора» («Ссора у мужа с женою»).

Современный исследователь драматургии Сумарокова справедливо подчеркивает историческое значение его комедий: «Как ни схематичны и художественно несовершенны комедии 1750 года, но они положили начало дворянской русской комедии... Не ставя в комедии больших проблем, в противоположность Фонвизину и Капнисту, выступившим, правда, позднее со своими произведениями, Сумароков все же наметил основные объекты сатиры дворянской комедии... (петиметры и «вертопрашки», подьячие-взяточники, ловкие слуги и т. д.)» [1].

Художественный метод классицизма, богатство жанров, им декретированное, способствовали, по сравнению с предшествовавшим этапом, несравненно более широкому охвату жизненного материала литературой. Высокие жанры — трагедия, ода, героическая поэма — рассматривали человека со стороны его отношения к обществу и государству. Они выполняли воспитательную функцию, учили смирять личные чувства во имя общего, поднимали человека до подвига, воспитывая мужество и верность долгу.

Средние жанры — элегии, песни, стансы, анакреонтические оды — рассматривали человека со стороны его частного бытия. В стихах этих жанров описывались те или иные возможные состояния человека или возможные отношения между людьми (любовь, дружба, разлука, счастье, смерть и т. д.). И здесь классицизм, показав относительное богатство состояний человеческого духа, также воспитывал читателя, ибо учил культуре чувства.

Как и всякое искусство, классицизм был призван отражать жизнь. Но эстетический кодекс классицизма ставил между писателем и окружающей его действительностью преграду в виде правил. Правила заставляли строго

---

[1] П. Н. Берков, А. П. Сумароков.— Сб. «Русские драматурги», т. I, изд-во «Искусство», Л.—М. 1959, стр. 114. См. также: А. Косман, Комедии Сумарокова.— Ученые записки ЛГУ, серия филологических наук, 1939; № 33, вып. 2; Б. П. Асеев, Русский драматический театр XVII—XVIII вв., изд-во «Искусство», М. 1958, стр. 122—138.

отбирать материал, и многое оказывалось за бортом. Реальная человеческая практика, жизнь общества представали в «очищенном», идеальном виде. Человек и общество в их литературном воплощении лишались присущего им в действительности богатства, сочности, яркости, сложности и противоречивости.

В этих обстоятельствах определилась особая роль «низкого», сатирического жанра в русской литературе. Правила предусматривали — правда, крайне ограниченно, но все же предусматривали — проникновение «низкой» действительности, реальной практики людей в басню, в комедию, в «ирои-комическую поэму». Высокие жанры оказались наиболее отдаленными от жизни, поскольку живая практика людей, как низкая, «грязная» действительность, не могла быть в них изображена.

Низкие жанры, и прежде всего басня и комедия, прямо и непосредственно испытывали на себе «штурм» действительности, поскольку правила разрешали изображать то из этой «низкой» действительности, что являлось отклонением от идеала. Это приводило к тому, что даже сам теоретик классицизма Сумароков отступал от тех требований, которые, например, были сформулированы в «Поэтическом искусстве» Буало.

Французские классицисты решительно отвергали возможность использования фольклора, народного языка. Сумароков проявлял «своеволие» при написании комедий и басен, свободно обращался в поисках сюжета к народным анекдотам и пословицам, широко вводил в них народную речь. Жанр басни выпал из поэтического кодекса Буало. У Сумарокова басня — один из любимых жанров, в котором с наибольшей силой проявилась оригинальность таланта поэта-сатирика. Художественный успех Сумарокова-баснописца определялся прежде всего тем, что, изображая реальную «низкую» действительность, он чувствовал себя свободным от правил, которым приходилось следовать в других жанрах. Современный исследователь пишет: «Самобытность и национальный характер русской басни особенно полно сказались в творчестве А. Сумарокова. Сумароков решительно восстал против басенной манеры Лафонтена и других западноевропейских баснописцев, обратившись к созданию басни на основе народной, фольклорной традиции. «Гротескность», натуралистичность басен Сумарокова являлись во многом полемиче-

скими по отношению к западноевропейской басне, опирались на лубочную и комическую русскую народную литературу и фольклор» [1].

Тем самым в реальных условиях России 1760-х годов определилась особая роль низких жанров классицизма. Потому усиленно будет развиваться жанр басен, появятся бурлескные произведения. Именно в это десятилетие впервые будут напечатаны «Сатиры» Кантемира (1762), которые окажут большое влияние на литературу вообще и сатирическую журналистику 1769—1774 годов, в частности. Опыт Сумарокова в преодолении «правил» в низких жанрах (ориентация на фольклор, использование просторечия и т. д.) быстро осваивался другими поэтами. Это преодоление «правил» приведет в конечном счете к взрыву самой эстетической системы классицизма.

Нараставшая в обществе потребность в литературе, которая бы изображала реальную русскую жизнь и прежде всего жизнь демократических слоев городов, привела к развитию прозаических жанров. Именно на этом поприще и выступят писатели-разночинцы, выразители демократической или буржуазной идеологии. В 1760-х годах решительно менялся облик русской литературы — рядом с господствующим направлением классицизма утвердилось направление, возглавляемое разночинцами; рядом с поэзией — проза. Начавшееся обновление литературы захватило и театр, дотоле находившийся целиком под влиянием Сумарокова.

2

Значительным событием в театральной жизни 1760-х годов была деятельность драматурга В. Лукина. В 1765 году на петербургской сцене появились первые в России «серьезные комедии», написанные в духе западноевропейской мещанской драмы: «Мот, любовью исправленный», «Пустомеля», «Награжденное постоянство» и «Щепетильник» (так в то время назывался торговец галантерейным товаром). Поставлены они были не в императорском, а

---

[1] Н. Степанов, Русская басня.— В кн.: «Русская басня», Библиотека поэта, изд-во «Советский писатель», Л. 1949, стр. XVII.

во вновь заведенном «народном» театре. О создании этого театра академик Штелин писал:

«На Брумбергской площади близ Мойки сделан был самый простой театр, на котором безымянные *русские* комедианты под чистым небом каждый день в четыре часа после полудни представляли свои комедии... Общество сие комедиантское составляли наборщики, подьячие, переплетчики, фабричные и другие мастеровые» [1].

С театром, во главе которого стояли наборщики, и был связан Лукин. В своем письме к Ельчанинову он так описывал один из спектаклей этого театра: «В тот день играли «Скупого», и народу было очень много, почти вся чернь, купцы, подьячие и прочие им подобные. Много и знатных господ и посредственных чиновных людей из любопытства приезжают» [2]. Народный театр существовал недолго и был закрыт, видимо, в начале 70-х годов. Но демократический зритель продолжал властно предъявлять свои требования, и правительство, чтобы не допускать частной инициативы, вынуждено было открыть в Петербурге «Публичный театр».

Демократическому зрителю нравились «серьезные» комедии Лукина. В них действовали знакомые по опыту жизни персонажи — торговцы галантерейными товарами, пришедшие на заработки крестьяне, картежники, столичные щеголи, купцы, канцеляристы, военные, подьячие, горничные, слуги и т. д. Он весело смеялся над обличаемыми судьями-взяточниками, богатыми помещиками и чиновниками. Он сочувствовал плутовской речи щепетильника — купца, откровенно рассказывавшего о том, как он обманывает покупателей-дворян: «Золотые часы с будильником купил у меня сын судьи Лихоимцева за 250 рублев, а мне они за 70 достались. Продал я молодым вертопрахам несколько детских игрушек, которые ныне сотни по две к часам привешивают — на 200 рублев, а они мне самому и 50 не стоили. Барыш... не христианский... Есть ли бы я с них столько не взял, то бы чужестранцы пуще моего ограбили и деньги бы из государства вышли. За это нельзя меня назвать бессовестным. Я беру дорого не с бедных людей, которые трудами

---

[1] «Санкт-Петербургский вестник», 1779, ч. 4, сентябрь, стр. 172—173.

[2] «Сочинения и переводы Владимира Лукина», часть вторая. СПб. 1765, стр. 159.

деньги получают, а с таких мотов, которые и без меня разориться сыщут случай» [1].

Демократический зритель с состраданием следил за печальной судьбой картежного игрока, молодого дворянина Добросердова, попавшего за долги в тюрьму, которому помогла вернуться на путь добродетели любившая его девица Клеопатра.

Комедии Лукина открывали зрителю мир реальной русской жизни, изображенной с натуралистической достоверностью, с ее бытом и героями, которые носили русские имена, говорили на том же языке, на котором говорил и демократический зритель.

В том же 1765 году Лукин издал два тома «Сочинений и переводов», куда вошли «серьезные» комедии. Издание это имело еще большее значение, чем постановка «серьезных» комедий в театре: дело в том, что Лукин предпослал своим комедиям теоретические предисловия, в которых мотивировал свое отступление от правил классицизма и обосновал необходимость создания в России новых драматических сочинений — «подлинно русских комедий».

Поискам путей создания комедии, свободной от требований классицистической поэтики, способствовало то, что русский классицизм не успел еще создать образцовых комедий. К середине 60-х годов существовало всего три комедии Сумарокова, которые не отличались высокими художественными достоинствами и во многом уступали в этом отношении его трагедиям. Не было у классицистов и теоретического сочинения, обосновывавшего «правила» создания истинной комедии. Единственное теоретическое сочинение — «Эпистола о стихотворстве» Сумарокова — многими писателями-демократами не воспринималось как собрание общеобязательных требований и принципов.

Подобная ситуация отличала Россию от Франции и Германии. Ею не замедлил воспользоваться Лукин, поспешив печатно обосновать свое право на создание иной, отличной от Сумарокова, русской комедии. «Эпистолу» Сумарокова он с полным основанием рассматривал, как изложение личных воззрений драматурга. Лукин пи-

---

[1] «Сочинения и переводы Владимира Лукина», часть вторая, стр. 187.

сал: «Мы на своем языке совсем свойственных нам комедий еще не видали и не читали ни малых театральных правил; и кто из нас хотя мало на истинный путь напал, тот должен самому себе».

Далее Лукин открыто оспаривает право Сумарокова быть законодателем: «Нет у нас никакого сочинения, которое бы хотя малое сведение о театральных сочинениях подавало и руководствовало начинающим, кроме нескольких стихов в «Эпистоле» господина Сумарокова; но и оные почти мимоходом сказаны. Словом, не оскорбя никого, можно выговорить, что пренебрежено сие самонужнейшее дело, которое давно бы открыло свет тем людям, кои способность к драматическим сочинениям имеют, но не знают языков иностранных».

Так выдвигалась задача создания теоретического сочинения, и оно не должно было быть связанным с эстетикой классицизма. Такое сочинение должно было помогать созданию подлинно русских комедий, в которых бы русский, и в первую очередь демократический, зритель узнавал себя, свое отечество, нравы и обычаи жизни различных слоев знакомого ему общества. Не скрывал Лукин того, что подобное сочинение должно писаться с опорой и ориентацией на уже имеющиеся иностранные работы. «А написать речь о театре для вразумления наших одноземцев не великого труда стоит. Ее не самому изобретать должно, а только черпать из чужих писателей: и кто о сем писать не примется, тот сделает всем, как к театру прилепившимся, так и науки любящим, одолжение; а я из них постараюсь быть первым в принесении ему должной благодарности, не взирая на то, что оная мне не весьма нужна, потому что я о том и на чужих языках читать могу»[1].

В конце 50-х годов такая «речь о театре», как мы помним, была сочинена уже во Франции реформатором театра Дидро. Его «Рассуждение о драматической поэзии» получило всеевропейскую известность. В 1765 году Лукин отважился «вразумлять» своих «одноземцев».

В своих «предисловиях» он нападал не только на развлекательные переводные иностранные комедии, но и на «российские комедии», осмеивавшие общечелове-

---

[1] «Сочинения и переводы Владимира Лукина», часть вторая, стр. XXV—XXVI.

ские пороки, изображавшие чуждые русским нравы, в которых действовали не «русские характеры», а отвлеченные персонажи с иностранными именами. Рассматривая театр как средство воспитания, Лукин был убежден, что эту задачу он выполнит только тогда, когда будет показывать жизнь русских героев. «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые долженствуют изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, но более участные нашего народа пороки».

Опираясь на мнение демократического зрителя, Лукин писал, что так называемые «российские комедии» (имеются в виду, в частности, и комедии Сумарокова) ничего, кроме «скуки», вызвать не могут. Зритель сразу заметит фальшь действия, когда «услышит, что русский подьячий пришед в какой ни есть дом будет спрашивать: «Здесь ли имеется квартира господина Оронта? Здесь, скажут ему, да чего ты от него хочешь? Свадебный написать контракт», — скажет в ответ подьячий. Сие вскрутит у знающего зрителя голову. В подлинной российской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе не свойственно»[1].

Не ограничиваясь нападками на чуждые ему комедии, Лукин излагал в «предисловиях» те принципы, которые, по его мнению, помогут написанию «подлинно русских комедий», высказывал требования изображать в театре русскую жизнь, русский быт, обличать пороки, свойственные русским мотам-дворянам, русским судьям, русским купцам. Он обращался к писателям с патриотическим призывом показать на сцене «русский характер», изображать жизнь не только дворян, но и простых людей. Изображенные самим Лукиным характеры были художественно беспомощны, замысел не получил своего воплощения. Тем большее значение имели «предисловия» Лукина, выдвигавшие перед писателями задачу «создания русского характера». Выполнение ее, несомненно, способствовало бы сближению литературы с действительностью.

Заслуга Лукина определялась прежде всего тем, что как драматург и теоретик он способствовал демократизации театра, помогал созданию национального репертуара.

---

[1] «Сочинения и переводы Владимира Лукина», часть вторая, стр. V и XXIII.

Но избранный им путь решения этой важной задачи противоречил замыслу. Выступая против засилия переводных пьес в русском театре, он не оказался способным писать оригинальные комедии. Лукин признавался: «Желал бы и я сочинять наши подлинные комедии, но не только что сил, да и времени довольно на то не имею». Выход он нашел в переделках иностранных произведений.

Лукин различает «подражание» и «переделку». Подражание — он отвергает. Переделку кладет в основу своей драматургической практики: «переделывать значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонять на свои нравы»[1].

Комедии Лукина — «переделки». Он «склонял» на русские нравы известные пьесы. Сохраняя целиком сюжет комедии, он исключал все, что противоречило русским обычаям и нравам, давая героям русские имена, переносил действие в русские города, натуралистически изображал бытовые подробности жизни людей разных сословий, иногда вводил новые персонажи (всегда эпизодические) и обязательно обличал конкретные «русские пороки».

Подобная компромиссная эстетическая позиция — создавать национальные русские комедии путем переделки западноевропейских произведений — определялась идейной позицией Лукина. Он искренне полагал, что «заимствовать необходимо надлежит, мы на то рождены». Хорошо зная европейскую литературу, высоко ценя ее, Лукин считал, что «переделка» и «склонение» на русские нравы образцов идейно близкого ему нового буржуазного искусства помогут быстро подготовить национально-русский репертуар для театра. Такой взгляд на задачи и методы работы писателей отражал новое явление русской жизни — молодая русская буржуазия, не ведя политической борьбы с дворянством, не могла создать большое, самобытное искусство. Воюя с классицизмом, Лукин добивался лишь права на существование наряду с дворянским искусством искусства, обслуживающего и выражающего интересы широких демократических кругов и молодой русской буржуазии. Такую же

---

[1] «Сочинения и переводы Владимира Лукина», часть вторая, стр. XII, XIV.

позицию займет и литератор Федор Эмин, откровенно и последовательно защищавший в 1760-е годы интересы купечества.

При всей непоследовательности Лукина, его творчество сыграло известную роль в демократизации театра. Его деятельность была ответом на возникшую потребность создания иного, антиклассицистического искусства. Потому она и нашла отклик у нескольких литераторов Петербурга. В группу близких Лукину драматургов входили И. Елагин, Б. Ельчанинов и Д. Фонвизин. Это были люди разных убеждений и разного общественного положения: Елагин — крупный сановник, начальник Лукина, литератор-дилетант, Ельчанинов — полковник, богатый человек, несмотря на свою молодость покровительствовавший Лукину, и Фонвизин — его сослуживец, талантливый писатель, встававший на просветительский путь. Их сближало общее понимание задачи обновления театра, одновременная работа по созданию нового репертуара путем «склонения» на русские нравы пьес европейских писателей. Лидером группы был Лукин. В одном из «предисловий» он с гордостью упоминает о написании его единомышленниками «преложений» и защищает их от нападений «завистников» и противников нового направления. Каждой из пьес, ими написанных, он дает характеристику. И. Елагин написал комедию «Француз-русский», которая является «склонением» пьесы Гольберга. «В оной четыре главные лица — герой, его отец, мать и тесть, живо наших образцов представляют, и сия комедия очень нужна для отучения многих молодчиков от вздорного и постыдного французским шалостям подражания». Б. Ельчанинов представил на сцену драму «Награжденная добродетель» — «подлинное сочинение англичанина господина Гюма, именуемое «Вольный дом, или Шотландка», на французский язык преложена господином Вольтером, а с оного уже на российский господином Ельчаниновым; и сия драма, преобразившись в нашу одежду, обогащена еще многими изящными мыслями»[1].

Д. Фонвизин, испытывая свои силы в драматургии, «склонил» в 1764 году драму Грессе «Сидней», «переде-

---

[1] «Сочинения и переводы Владимира Лукина», часть вторая, стр. IX—X.

лал» ее в комедию и назвал «Корион». В соответствии с законами «склонения» он перенес действие в Россию — дело происходит в Подмосковье. Появились упоминания о русских делах — производство в чины, увеселения в Москве и т. д. Первый опыт «склонения» оказался и последним — Фонвизина не удовлетворил путь создания русской комедии методом «склонения» иностранных образцов на русские нравы.

Вызывала сомнение концепция создания национального репертуара путем «склонения» иностранных образцов и у Б. Ельчанинова. Отсюда его интерес к Дидро, к его драмам и теоретическим статьям, в которых обосновывалась реформа театра и закладывались основы нового оригинального, реалистического искусства. По свидетельству Н. Новикова, Б. Ельчанинов «перевел с великим успехом Дидеротовы комедии «Чадолюбивый отец» и «Побочный сын». «По его склонности к театру превеликая была надежда видеть и еще много сочиненных им комедий; но, к великому сожалению, он убит при Браилове во время неприятельской вылазки 1769 года сентября 20 дня»[1].

Несомненно, новые комедии были бы сочинены «во вкусе Дидеротовом», то есть с позиций реализма. Война и смерть оборвали эволюцию Ельчанинова-драматурга. Пропали и его переводы пьес Дидро.

То, что не успел сделать Б. Ельчанинов, исполнил Д. Фонвизин, написавший уже в 1769 году «Бригадира». Таким образом, опыты по «склонению» иностранных пьес преемственно оказываются связанными с последующей пропагандой реалистических комедий Дидро и с работой по созданию «подлинно русской» оригинальной комедии, которая знаменовала начало формирования в России просветительского реализма.

3

Начавшийся процесс демократизации литературы определил и бурное развитие прозы. В классицизме поэтические жанры занимали ведущее и господствующее положение. Они были ориентированы на просвещенного

---

[1] Н. И. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 301.

дворянина, на читателя большой культуры, умеющего понимать философское содержание конфликта между долгом и чувством, способного оценить заимствования и подражания образцам античной и французской литературы.

В своей «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков предусматривал создание только поэтических жанров. Прозаический жанр, и прежде всего роман, получивший на Западе широкое распространение, не только игнорировался, но и преследовался. Исторически складывалось так, что проза обращалась к другому, демократическому читателю. Оттого она стала развиваться в противоположном и враждебном дворянству лагере литературы.

Успешное развитие промышленности, торговли и ремесел меняло социальный состав городов. Все больше появлялось представителей «среднего рода людей», которые, быстро овладев грамотой, проявляли интерес к литературе, к театру. Создаваемая писателями-разночинцами литература обслуживала прежде всего нового читателя. В Петербурге и Москве стали открывать новые типографии, на Руси начала развертываться книжная торговля, создавались журналы, наполненные прозаическими — оригинальными и переводными — произведениями, открывались общедоступные театры, сначала в Петербурге и Москве, а позже в губернских городах — Воронеже, Харькове, Твери, Нижнем Новгороде.

Важную роль в выработке новых эстетических вкусов демократического читателя играла разночинная интеллигенция. Она была представлена выпускниками разночинной гимназии Московского университета и столичной Академии художеств, учеными академии и университета, музыкантами, артистами и художниками петербургских, московских и провинциальных театров, наборщиками, переводчиками и книжными торговцами.

Разночинный читатель, не принимая поэзии классицизма, проявлял интерес к роману. Поначалу он, наследуя вкусы своих отцов и дедов, читал рукописные повести и романы, появившиеся еще в прошлом столетии. Спрос на них возрастал с каждым десятилетием. Появились специалисты-переписчики, удовлетворявшие эту потребность.

Затем читатель стал проявлять интерес к переводному, западноевропейскому роману. В Россию хлынул поток

переводов плутовских, авантюрных, фантастических, политических, правоучительных и, наконец, сентиментальных романов. Не замечать враждебной классицизму литературы было уже нельзя. С ней нужно было бороться. В 1759 году в своем журнале «Трудолюбивая пчела» Сумароков поместил статью «О чтении романов», в которой жестоко нападал и на этот жанр, и на его читателей: «Романов столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света. Пользы от них мало, а вреда много. Говорят о них, что они умеряют скуку и сокращают время... Чтение романов не может называться препровождением времени, оно погубление времени. Романы, писанные невежами, читателей научают притворному и безобразному складу и отводят от естественного, который один только важен и приятен» [1].

«Естественный склад» — это, конечно, склад поэзии русского классицизма. Сумароков пытался объяснить, что литература, создаваемая «не по правилам», не может быть истинной. Он искренне верил, что среда подьячих, этих рьяных читателей романов, не может породить «писца» — настоящего писателя. Это было роковым заблуждением. Уже в 60-е годы Сумароков, к ужасу своему, увидел на литературном поприще новых, чуждых ему по духу «писцов», которые всерьез приступили к созданию оригинальных прозаических произведений.

Наиболее значительна деятельность Михаила Чулкова. Выходец из демократической среды, он сумел поступить в разночинную гимназию Московского университета в конце 50-х годов. Одновременно с ним, только в дворянской гимназии, учились Фонвизин и Новиков. Так в литературу пришел разночинец, получивший равное с дворянами образование. С 1766 года Чулков начал выпускать сборники повестей, романов и переделанных сказок под названием «Пересмешник, или Словенские сказки». К 1768 году вышло четыре выпуска; пятый появился при переиздании «Пересмешника» в 1789 году.

Отлично зная вкусы демократических читателей, Чулков решил в угождение им писать свои повести-сказки. Он свободно пользовался сюжетами западных и русских авантюрных, бытовых и волшебных романов и новелл,

---

[1] «Трудолюбивая пчела», СПб. 1759, стр. 374.

смело соединяя мотивы сказок и популярных романов, строя свое повествование, заботясь прежде всего о его занимательности. Большая часть сказок «Пересмешника» посвящена приключениям русских богатырей и рассказам о царских дочках, ищущих своих возлюбленных, о злых и добрых волшебниках и т. д. Все эти фантастические приключения и превращения держались на любовном сюжете — проходя через сложные перипетии судьбы, возлюбленные соединялись. В некоторых «сказках» большое внимание уделялось изображению русского быта. Писатель с воодушевлением создавал образы пьяниц, монахов, разбойников, плутов, развратников и т. д. При этом только в отдельных живых сценках проступали черты современных читателю нравов. В целом же «Пересмешник», связанный со старой книжной, переводной и русской сказочной традицией, был далек от современности.

В 1761 году в Петербурге появился новый литератор — Федор Эмин. Знание нескольких иностранных языков позволило ему немедленно включиться в число активных переводчиков европейских романов. В 1763 году он издал роман «Бессчастный Флоридор» (перевод с итальянского), в следующем — «Горестная любовь маркиза де Толедо» (с испанского). Параллельно он работал над оригинальными романами — «Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены», «Приключения Фемистокла», «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда». Оригинальность этих произведений — условна. Они были свободной и вольной обработкой различных западных романов. Но эти сочинения пользовались большим успехом у читателя и в 80-е годы были переизданы.

Наиболее значительным был четырехтомный роман «Письма Эрнеста и Доравры», вышедший в 1766 году. Он явился своеобразным «склонением» (по типу лукинских комедий), переделкой специально для русского читателя знаменитого романа Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза» (вышел из печати в 1761 году). Роман Руссо был программным произведением нового, враждебного классицизму искусства. Он написан с просветительских позиций защиты прав человека, осуждения строя социального неравенства, обрекающего людей на страдания и несчастья. Пристальное внимание к внутреннему миру

своих героев позволило Руссо показать сложность, богатство и противоречивость духовной жизни личности.

Вот почему появление «Писем Эрнеста и Доравры» было знаменательным явлением. Переделка романа Руссо, его успех свидетельствовали о быстро возраставших в России условиях для утверждения нового искусства. Эмин далек от просветительской идеологии. Переделывая роман Руссо, он снял проблему социального неравенства, главную в «Новой Элоизе». Эрнест и Доравра у Эмина оба — дворяне. Но писатель по-своему усилил и осложнил психологические противоречия любящих: Эрнест, полюбивший Доравру,— женат. В пространных письмах впервые перед русским читателем открывались сложные психологические переживания. На место интереса к приключениям разбойников и шутов пришел интерес к борьбе страстей.

Заслуживают внимания и первые опыты в прозе юного Фонвизина. Его интерес к прозе проявился рано — еще в Московском университете, когда он начал переводить роман французского писателя Террасона «Геройская добродетель, или Жизнь Сифа, царя египетского» (работа продолжалась до 1768 г.).

Там же, в университете, Фонвизин перевел басни Людвита Гольберга (1684—1754). Гольберг—крупнейший датский просветитель, «северный Вольтер». В его прозаических, драматических и поэтических сочинениях даны картины неравенства состояний, сатирически изображены буржуа-филистеры и дворяне, которые вели паразитический образ жизни, открыто высказано уважение к трудящемуся сословию, и прежде всего к крестьянству.

Басни Гольберг писал прозой. Работа над их переводом, несомненно, имела большое значение для последующей литературной деятельности Фонвизина. Сатирические по своему характеру, басни требовали от начинающего писателя не только отличного знания русского языка, но и запаса жизненных наблюдений, которые помогали бы передавать применительно к русским нравам смысл сатирических выпадов датского писателя.

Во второй половине 60-х годов Фонвизин переводит с французского повесть Арно «Сидней и Силли». К просветительскому реализму Фонвизин пришел не сразу. В юношеские годы его внимание привлекли произведения писателей-сентименталистов. Отстаивая права человека

на свободу, он не мог не приветствовать искусство, которое героем своим сделало не дворянина или крестьянина, но человека и его богатую нравственную жизнь. Оттого любимым писателем Фонвизина был великий Руссо. В свете увлечения сочинениями Руссо и следует рассматривать фонвизинский перевод сентиментальной повести «Сидней и Силли»[1].

Важной вехой в развитии литературы, противостоящей классицизму, явился 1769 год. И вряд ли это случайно: двухлетняя работа Комиссии по сочинению проекта нового Уложения способствовала активизации общественной жизни России, обострила интерес к социальным вопросам, привлекла еще большее внимание к жизни демократических слоев населения.

Год этот был небывало «урожайным». Фонвизин закончил комедию «Бригадир». Н. Курганов издал книгу-энциклопедию «Письмовник». В. Майков завершал свою герои-комическую поэму «Елисей, или Раздраженный Вакх». Появилось несколько сатирических журналов. В частности, их издавали Новиков, Чулков, Эмин. Журналы стали центром литературной жизни, объединяя единомышленников.

Замечательным образцом просветительской литературы был «Письмовник» Н. Курганова — литератора, философа, ученого, педагога Морского корпуса. Его книга — первая русская энциклопедия, которая отвечала насущным потребностям складывающегося просветительского движения и новой литературы. Для того чтобы успешно вести пропаганду просветительских идей, нужно было привить любовь к серьезной книге, приучить искать в книге ответы на важнейшие вопросы жизни. И «Письмовник» был сделан увлекательной, полезной, нужной читателю книгой. Было необходимо помочь самообразованию — и «Письмовник» сообщал начальные сведения о науках, литературе, философии. Было необходимо бороться с суевериями, вселять веру в человеческий разум, в науку — и «Письмовник» наполнялся истинами и фактами, изложенными ясно, доступно и убедительно. Было необходимо воспитывать любовь к родине, к русской

---

[1] Подробнее о прозе Фонвизина см.: К. В. Пигарев, Творчество Фонвизина, изд-во АН СССР, М. 1954, и в моей книге: «Денис Фонвизин. Творческий путь», Гослитиздат, М.—Л. 1961.

культуре, к русскому языку — и «Письмовник» печатал исторические повести о замечательных русских людях — изобретателях, открывателях земель и т. д., публиковал народные песни и пословицы, сатирически изображал дворян, преклоняющихся перед внешней иностранной культурой, смеялся над их невежеством. Было необходимо вселить уважение и доверие к философии, показать, что философия обязана помогать людям, — и Курганов выступил пропагандистом этических учений французских, английских и русских просветителей.

Только в эпоху Просвещения были возможны такие книги-энциклопедии. «Письмовник» был и учебным пособием (первый раздел, например, занимала грамматика, написанная по Ломоносову), и справочником, источником серьезных знаний в области гуманитарных наук, и приятной книгой для чтения, наставником и помощником во многих практических делах.

Книга Курганова была и важным явлением литературы. В ней впервые с удивительной категоричностью был выражен глубокий просветительский интерес к народному творчеству. Специальные разделы «Письмовника» были заполнены собранием русских пословиц и песнями — солдатскими, крестьянскими, городскими.

Пословицы и песни обогащали язык литературы новым запасом слов, фразеологических единиц, замечательными идиомами. Никогда до тех пор так мощно не вторгалось в литературу просторечье, никогда не было в литературе столько примеров чисто русской афористичности, лаконизма, простоты фразы; все это, несомненно, помогало отказываться от условного, навязанного языку литературы, латинизированного синтаксиса.

Но значение пословиц и песен для литературы этим не ограничивалось. В эпоху, когда в русской общественной жизни крестьянский вопрос оказался главным, перед литературой встала новая тема — народ, его положение, его права и место в исторической жизни, его самосознание, его культура, его духовный мир. Курганов продемонстрировал возможность самого народа художественными средствами раскрыть свой характер.

Огромный мир народной жизни представал в пословицах. В яркой, эмоциональной и афористической форме пословицы, собранные Кургановым, рассказывали о народе — о его труде, семейной жизни и отдыхе, пере-

давали отношение трудящегося человека к религии, властям, богатым, характеризовали нравственные устои, обычаи, быт деревни. Но главное — из всех пословиц вырастал характер человека из народа, полного достоинства, ясного ума, немного лукавого и насмешливого, уверенного в себе, исполненного здоровой нравственной силы.

Важным в пословицах было то, что они повествовали именно о трудящемся человеке, о жизни деревни, что они не являлись собранием отвлеченных моральных правил и добродетелей. Демократичность в описании быта, условий жизни и строя чувств передавалась прежде всего лексикой.

Наиболее полно пословицы рисовали житейские и семейные отношения русского крестьянина. До того, как литература изобразила жизнь крестьян, такой свод пословиц давал довольно широкую картину быта, нравов, обычаев, а главное — раскрывал этический кодекс народа. Трудящийся человек представал и в своем достоинстве и в своих предрассудках, со своими житейскими заботами и мечтами. «Не дери глаз на чужой квас, ране вставай да свой затирай», «Поп да петух и не евши поют», «Как тонул — топор сулил, а вытащил — и топорища жалко», «Иван был в орде, а Марья вести рассказывает», «Воля дóбру жену портит», «Девичий стыд до порога, как переступила, так и забыла», «На что клад, коли в семье лад», «Муж жену любит здоровую, а брат сестру богатую», «Не верь коню в поле, а жене в воле», «Холопье слово что рогатина», «Звонки бубны за горами, а к нам придут как лукошки», «Около костра хорошо щепы собирать», «Жаль батьку да везти на погост», «Живучи на погосте, не все плакать», «Без матки пчелки пропащие детки», «С сыном бранись — за печку гребись, а с зятем бранись — вон торопись» и т. д.

Писатели-просветители заложили традицию изображения народа в художественной литературе. Огромную помощь в решении этой задачи оказало народное творчество. И Новиков, и Фонвизин, и Радищев, развивавшие реалистическую эстетику, обосновывая новаторство в изображении трудящегося человека, опирались на песню, пословицу. Курганов, привлекая внимание писателей к народному творчеству, делал его достоянием литературы.

Новиков сразу после закрытия заседаний Комиссии

(декабрь 1768 г.), подал в отставку, не желая больше служить Екатерине, решив отдать все силы общественной деятельности в качестве писателя, журналиста, издателя. Началом этой деятельности станет издание сатирического журнала «Трутень» (с мая 1769 г.). В качестве сотрудников журнала выступят М. Попов, В. Майков, А. Аблесимов — друзья, единомышленники Новикова, с которыми он сблизился за время работы в Комиссии. Все они еще до 1769 года занимались литературным трудом. Но именно с этого года в их творчестве появятся новые темы, новые демократические герои, они станут изображать жизнь крестьян.

Выход первого сатирического журнала «Всякая всячина», негласным редактором которого была Екатерина II, также связан с Комиссией. Закрыв ее и распустив депутатов, Екатерина решила попробовать добиться своих целей на другом поприще, чтобы подчинить своему влиянию русских писателей и общественное мнение. Так возникло решение издавать собственный сатирический журнал и заняться литературной деятельностью. В первом же номере «Всякой всячины» она «отважилась» всемилостивейше разрешить всем желающим издавать сатирические журналы без цензуры и даже анонимно. Разрешением воспользовались демократические писатели: Чулков приступил к выпуску журнала «И то и сио», Эмин стал издавать два журнала — «Адская почта» и «Смесь». Просветитель Новиков создал журнал «Трутень». Новиковский журнал был самым радикальным и популярным. На его страницах просветитель, вслед за демократическими депутатами, выступил с гневными обличениями крепостников, изобразил крепостных — «питателей отечества», представив им высокую «кафедру» для высказывания своих нужд и жалоб. «Трутень» начал полемику с правительственным журналом «Всякая всячина», отстаивая право писателей на острую и конкретную социальную сатиру. В ходе полемики с коронованным автором Новиков разоблачал затеянную Екатериной игру в «просвещенного монарха».

Чулков не оказался способным поддержать Новикова в главном — в его выступлениях по крестьянскому вопросу. Чуждый просветительской идеологии, он никогда не будет выступать против крепостного права. Но все же активность просветителей в год издания сатирических

журналов увлекла Чулкова. Вслед за другими издателями журналов, он полемизировал со «Всякой всячиной», стремясь к писательской независимости. Но главное,— он стал последовательнее в выражении своих демократических убеждений и симпатий.

Как и «Пересмешник», журнал «И то и сио», был ориентирован на разночинного читателя. Оттого листы заполнялись короткими бытовыми рассказами, анекдотами, «краткими замысловатыми гисториями». Издатель стремился просвещать своего читателя и потому печатал, например, «Краткое известие о мифологии», «служащее в пользу тем людям, которые не знают других языков». Демократизм писателя проявлялся прежде всего в языке, в близости к фольклору. Он щедро насыщал пословицами свои рассказы. Пословицы, включенные в литературные произведения, не только передавали нравственный опыт народа, его мудрость, но и как бы создавали норму стилистического выражения мысли, утверждая лаконизм, образность, иронию.

В журнале «И то и сио» проявилось намерение писателя от переработки сказок и западных романов и новелл перейти к изображению современности. Чулков демонстративно отстаивает свое право изображать ту действительность, которая осуждена классицизмом, как «низкая». В этом отношении особого внимания заслуживают его стихотворные опыты. Он смело вступает в сферу Сумарокова, в высокую поэзию, и не боится па его же плацдарме дать бой тем «правилам», которые он сформулировал в своей «Эпистоле о стихотворстве». В «И то и сио» Чулков напечатает стихотворные произведения: «Стихи на качели», «Стихи на семик» и «Плачевное падение стихотворцев» (последние в качестве приложения к журналу). «Плачевное падение стихотворцев», собственно, сатирический фельетон, в нем высмеивались литераторы — и дворяне, принадлежавшие к сумароковской школе, и разночинцы. Наибольшее значение имели «Стихи на качели» и «Стихи на семик».

Оба стихотворения — пародии. Чулков с сатирической беспощадностью высмеивает эстетический кодекс Сумарокова. «Стихи на качели» написаны от имени человека, который, балагуря, издевательски показывает, к чему приводит писателя следование правилам классицизма. Начинает он свое произведение обращением, характер-

ным для героической эпопеи: «Скажи, о муза, мне...» Но дальше зачин выявляет намерения Чулкова высмеять поэзию классицизма как поэзию фальшивую, надуманную, далекую от жизни. «Скажи, о муза, мне, как должно начинать, когда о чем-нибудь писатель хочет врать».

В том, что поэзия фальшива, виноваты правила, сковывающие писателя, деление литературы на жанры, закрепление за каждым жанром определенного содержания и языка. Первый выпад Чулкова нацелен против оды, сочиняемой по правилам, заставляющим поэта «парить», «взлетать на небеса», «свергаться в ад». Чулков-поэт не желает «взлетать на небеса», он весь на земле, в мире реальных людей и дел.

Среди многих других жанров классицизм ввел героикомическую поэму. История возникновения этого жанра примечательна. В эстетическом кодексе французского классицизма — «Поэтическом искусстве» Буало — о поэме подобного рода еще речь не шла. Но уже в начале 50-х годов XVII века противник классицизма Поль Скаррон издал поэму «Вергилий наизнанку», в которой высмеивал неестественность и условность высоких жанров, и героическую поэму прежде всего. Новая поэма Скаррона принадлежала к жанру бурлеска, широко распространившемуся во Франции в 40-е годы. Бурлеск — шутка, перелицовка (травестирование). Бурлескная поэзия высмеивала («выворачивая наизнанку») античные мифы, героические эпопеи. Скаррон «вывернул наизнанку» поэму Вергилия «Энеида». Высоких героев и богов он уподобил современным ему людям низкого звания, заставив их говорить грубым и вульгарным языком.

Бурлеск Скаррона имел огромный успех у читателей. Буало в целях защиты принципов героической поэмы, столь грубо высмеянной Скарроном, и учитывая успех бурлеска, предлагает другой тип шутливой поэмы, или, как он писал, «новый род бурлеска». Написав «Налой», он создал жанр герои-комической поэмы, противопоставив ее поэме Скаррона. В «Налое» события ничтожные, выхваченные из будничной житейской практики простых людей, описываются языком торжественным и высоким. Когда часовщик и часовщица, пишет Буало, говорят языком Энея и Дидоны, читатель улыбнется. Тем самым Буало заменял непристойную и оскорблявшую его шутку (издевательство над высокими героями и над самим жан-

ром эпической поэмы) другой шуткой — изящной и изысканной, направленной против простонародья.

В XVIII веке на Западе и в России это противопоставление перестало ощущаться. И герои-комическая поэма и бурлеск уравнивались как единый жанр шутки, решавшей одну и ту же задачу различными стилистическими средствами; в одном случае о низком говорилось высоким слогом, в другом о высоком — низким слогом. Такое уравнение и нашло свое законодательное закрепление в «Эпистоле о стихотворстве» Сумарокова, разрешавшей русским поэтам сочинять оба типа шутливых поэм. Назывались оба типа поэм одинаково: «смешными геройческими поэмами». В литературной практике столетия их именовали «ирои-комическими поэмами». Автор такой поэмы, по мысли Сумарокова, должен был прежде всего смешить читателя. Смешное возникало не из характеров героев, не из жизненно оправданных ситуаций. Смешным был прием: эффект комического был одинаков и когда Дидона говорила языком торговки, и когда бурлак вещал языком Энея. Читатель, воспитанный нормативной поэтикой, привык к четкому различению жанров и соблюдению правил. Оттого он смеялся, когда видел отступление от жанровой чистоты, когда вместо обязательного в жанрах классицизма соответствия между слогом и темой — а в героической поэме обязательного закрепления за высокой темой высокого языка — он сталкивался с нарочитым нарушением правила. Дозволенное во имя шутки нарушение правил, игра словами, мастерская демонстрация стилистических нелепостей — вот что в конечном счете было содержанием «смешных геройческих поэм». Действие в них происходило в условном мире, герои были послушными марионетками в руках поэта. В создании жанра «смешных геройческих поэм», может быть, откровеннее всего проявилось дворянско-аристократическое, барское презрение к тому реальному миру, где жили люди низкого звания.

Чулков выступил с пародиями на герои-комическую поэму. О жанре шутливых поэм читатель знал из сумароковской «Эпистолы о стихотворстве» (где они подробно описывались) и из поэмы В. Майкова «Игрок ломбера» (1763). Стихи Чулкова оказались удачными опытами на пути сближения поэзии с действительностью, потому что он показал *возможность взрыва нормативной поэтики из-*

нутри. Поэты были скованы правилами, но правила допускали реальную жизнь в герои-комическую поэму в ряженом виде («Робенка баба бьет: то гневная Юнона»,— писал Сумароков). Чулков и воспользовался этим как предлогом для того, чтобы заговорить в стихах на «законном» основании о том, что было близко ему, о делах и жизни простых людей. Поэт довольно откровенно заявлял: нужно «сыскать пример», «надобно искать в премудрости покрова». *Жанр герои-комической поэмы и был таким удачным «покровом»*. Внешне Чулков пишет как бы в соответствии с рекомендациями Сумарокова:

Потом я затащил в харчевню весь Парнас,
Минервин на гумне послышался мне глас;
Цицера на грядах крапиву во щи полет,
Юпитер во дворе дрова из платы колет.

Результат же получался другой, потому что изменился принцип подхода к жизненному материалу: то, что презирал Сумароков, эстетически реабилитирует Чулков. Смысл его стихов *в воспроизведении неповторимых подробностей русского быта*. Для Сумарокова условна описываемая в шуточной поэме «низкая» действительность, для Чулкова условны герои-боги, которые вовсе и не боги, а обряженные в маскарадный костюм (иначе их не пустят в настоящее искусство) простые русские люди — нищие, ямщики, мелкие базарные торговцы, работные люди.

Чулков всех богов приводит на крестьянский двор и заставляет заниматься обычной повседневной мужицкой работой («Юнона на реке колотит холст вальком» и т. д.). Под «покровом» правил Чулков рисует картины быта городской окраины: «Бахус в кабаке перемывает бочки». «В ямщичьей шапке Марс на одноколке рыщет, /Буянит он, кричит и по-бурлацки свищет». Рисуя знакомую ему картину, Чулков воссоздает ее точно, убедительно, передавая действительную связь событий. В этом отношении примечательны описания характерной для городского базара сцены: поющие слепцы-нищие, которые, получив деньги, бегут в кабак их пропивать: «В волынку на мосту играет Аполлон, /Вергилий и Гомер, и вся ученых свита/ Меж лавок мелочных на рынке в кучу сбита/ О рае там они и Лазаре поют,/ И что ни выпоют, то в кабаке пропьют».

Борьба Чулкова с эстетикой классицизма и, в частности, его предложение «под покровом» герои-комической поэмы изображать жизнь людей «низкого звания» без насмешки и презрения нашли отклик у других поэтов. Прежде всего чулковскую традицию продолжил Василий Майков, создавший замечательную поэму «Елисей, или Раздраженный Вакх».

4

До настоящего времени взаимоотношения Майкова и Чулкова изображаются неверно. На том основании, что в «Стихах на качели» Чулкова есть строки, близкие к «Елисею», что Чулков выступал с резкими отзывами о своих современниках-поэтах, делается заключение: поэма Майкова, изданная в 1771 году, *видимо,* писалась раньше, *наверно,* была известна в рукописи еще в 1769 году, *возможно* поэтому ее читал Чулков, который, *очевидно,* и высмеял дворянского поэта Майкова [1]. В действительности дело сложилось иначе. Чулков «Стихи на качели» писал раньше «Елисея» [2] и высмеивал не Майкова, а эстетический кодекс Сумарокова. Чулков использовал возможность прорыва строго нормативной поэтики, обратившись к жанру герои-комической поэмы [3]. Майков понял и оценил опыт своих предшественников, в том числе и Чулкова. Как поэт большего таланта, он создает художественно более совершенное произведение — «Елисей, или Раздраженный Вакх».

Свою литературную деятельность Майков начал в херасковском кругу поэтов, издававших журнал «Полезное увеселение». Как ученик Сумарокова, он писал оды, басни, трагедии, герои-комические поэмы, то есть работал в жанрах классицизма. Торжественные оды Майкова, написанные с 1762 по 1767 год, посвящены Екатерине. Как

---

[1] См., например, статью А. Западова «Журнал М. Д. Чулкова «И то и сьо» и его литературное окружение» в сб. «XVIII век», т. 2, 1940.

[2] Это убедительно доказал Б. В. Томашевский. См. сб. «Ирои-комическая поэма», Библиотека поэта, Изд-во писателей в Ленинграде, Л. 1933.

[3] О первых опытах подобного прорыва, сделанных другим поэтом, будет подробно рассказано в следующем разделе.

Сумароков и Херасков, он приветствует переворот 1762 года.

После открытия Комиссии по составлению нового Уложения Майков работает в ней вместе с Новиковым, сближается с просветителями, отходит от Хераскова и его группы. В 1769 году Майков — участник новиковского кружка, группировавшегося вокруг журнала «Трутень». Просветительская деятельность Новикова-писателя — отстаивание сатиры, создание очерков о жизни крепостных крестьян, использование народного творчества, борьба с ложным изображением действительности поэтами классицизма — способствовала становлению новой эстетики. Новиковскую позицию разделяли и члены кружка: Аблесимов и Попов пишут комические оперы, Аблесимов выступает с сатирическими стихами.

В творчестве Майкова в это время наступает перелом. Влияние просветительских идей сказывается на содержании и стиле его новых произведений. По-прежнему он пишет оды: «Ода на победу при Днестре и взятие Хотина», «Ода победоносному российскому оружию». Но они уже не посвящаются Екатерине. В них рассказывается о подвигах русских войск, о героизме рядовых солдат и военачальников («О вы, прехрабрые герои, /Любезны росские сыны,/ Вожди, начальники и вои»). Новая проблематика од, стремление передать читателю свое патриотическое чувство и гордость мужеством русских людей обусловили стилистические искания поэта. Сумароковские требования — чистота слога, рационалистическая ясность слова, которые он раньше послушно выполнял, ныне не устраивают его. Оды Ломоносова с их свободно выраженным лиризмом и «эмоциональным подъемом» оказались Майкову более близкими.

То же произошло и в жанре ирои-комической поэмы, когда он приступил к созданию «Елисея, или Раздраженного Вакха».

Поэма «Елисей» писалась в атмосфере успехов сатирической журналистики и борьбы с фальшивым изображением жизни авторами эклог, идиллий, од и т. п. В своей поэме Майков демонстративно и дерзко изображает «низкую» действительность, столичные кабаки, работный дом для проституток и т. д. Его герой Елисей — лихой ямщик и гуляка. Сюжетное развитие поэмы идет как бы по двум линиям: реальной и фантастической. Столичные

откупщики повысили цену на водку, что вызывает раздражение простого народа. Законному гневу работных людей Майков помогает вылиться через фантастический сюжетный ход: Вакх — бог вина — тоже недоволен повышением цен на водку, потому что ее меньше будут пить. Чтобы наказать откупщиков, Вакх подговаривает Елисея, пьяницу и кулачного бойца, разгромить склады богатого петербургского откупщика. Елисей с удовольствием это осуществляет. В ходе событий полиция арестовывает Елисея, он попадает в тюрьму. Из тюрьмы его вызволяет Ермий (Гермес), действовавший по повелению Зевса, которого просил об этом покровитель ямщика Вакх.

«Елисей, или Раздраженный Вакх» — поэма *нового типа.* Только формально она соответствовала правилам, сформулированным Сумароковым. В поэме действуют боги, они рисуются сниженно, натуралистически выписывается их быт. Несоответствие — жизнь высоких героев и богов в окружении низкого быта и людей низкого звания — рождает комизм повествования. Тем самым «Елисей» кажется принадлежащим к жанру бурлеска («Гектор не на войну идет — в кулачный бой»,— писал об этом типе поэм Сумароков). Но у Майкова действует низкий герой, ямщик Елисей, который поставлен в ситуацию, пародийно воссоздающую похождения богов и героев, описываемых в героическом эпосе (Сумароков так характеризовал эти поэмы: «Поссорился буян, не подлая то ссора: /Но гонит Ахиллес прехраброго Гектора»). Первым отступлением от правил и было *смешение двух типов поэм; поэт сочетал два «склада», две группы различных героев в одной поэме.*

Майков решительно отказывается также от барского пренебрежения к «неблагородным» сословиям. Елисей дан поэтом без идеализации, но и без презрения. Майков увидел в ямщике Елисее человека определенного социального положения. Обстоятельства его жизни определили и его пороки (он пьяница, буян, драчун), и его положительные качества (чувство собственного достоинства, сила, юмор, сообразительность).

Условный сюжет приключений Елисея, соответствовавший законам избранного им жанра «смешной геройческой поэмы», оказывался хорошим поводом для изображения *подробностей жизни русских крестьян и работных людей столицы, подробностей их быта.* В поэме множест-

во эпизодов, посвященных приключениям Елисея, в которых изображены картины сенокоса, кулачного боя, прощания с умершей матерью, быта тюрьмы, Петербурга и т. д. Они обогащали поэзию, открывали перед нею новые возможности.

Именно быт, жизнь простых людей во всех подробностях, их житейскую практику делает Майков предметом поэтического изображения. Он описывает низкую действительность, отказываясь от издевательства над нею, отступая от правил. Обратимся к эпизоду кулачного боя. По законам жанра герои-комической поэмы, описание кулачного боя вводилось с целью получения комического эффекта: дерутся мужики, а ведут они себя как рыцари, как герои в великой битве. Майков решительно отказывается от этого приема. В поэме Елисей и его односельчане — *реальные крестьяне,* они вступили в драку по *реальному поводу* (распря с соседями из-за малоземелья), их драка изображена натуралистически точно.

Поэт считает себя обязанным нарисовать бытовую картину деревенской жизни:

Уже мы под ячмень всю пашню запахали,
По сих трудах весь скот и мы все отдыхали,
Уж хлеб на полвершка посеянный возрос,
Настало время нам идти на сенокос.
А наши пажити, как всем сие известно,
Сошлись с валдайскими задами очень тесно;
Их некому развесть, опричь межевщика:
Снимала с них траву сильнейшая рука;
Итак, они у нас всегда бывали в споре,—
Вот вся вина была к ужасной нашей ссоре!

Вот один из эпизодов драки:

Иной противника дубиною огрел,
Другой поверг врага, запяв через колено,
И держит над спиной взнесенное полено,
Но вдруг повержен быв дубиной, сам лежит
И победителя по-матерны пушит.

Приведенные примеры не исключение: конкретные картины, бытовые сцены деревенской и городской жизни простых людей и составляют главное содержание поэмы. В этом и проявилось новаторство — *под покровом жанра герои-комической поэмы перед читателем представали жизненно яркие бытовые сцены, воссозданные языком сочным, близким к живой речи народа, полным*

юмора, свежести и силы выражения. По «правилам», Елисей (ямщик) должен был говорить приподнятым над бытом языком или сам автор, при характеристике низких дел ямщика, обязан прибегать к высокому слогу. Вспомним указание Сумарокова: «В сем складе надобно, чтоб Муза подала высокие слова на низкие дела». У Майкова же ямщик о своих «низких» делах говорит «низким» же языком, то есть язык героя вполне соответствует его духовному складу. В этих случаях слог не является источником комизма. Ведь комический эффект в «смешных геройческих поэмах» рождается из стилистического несоответствия между слогом и темой, языком и героем. В поэме Майкова можно встретить смешные сцены, построенные на этом приеме. Но их не так много. А вместе с тем поэма пронизана истинно русской веселостью, задорным, подчас соленым юмором. Но смешное у Майкова иного происхождения. Смешны ситуации, в которые попадает герой, смешны предприимчивые действия никогда не унывающего, находчивого Елисея. Все эти черты стиля и художественного метода свойственны именно поэме Майкова. Они рождены в процессе преодоления канонов жанра и правил.

Сознательное включение в поэму картин русской жизни (деревня, Петербург «работных людей») и русского героя — ямщика Елисея определило и стремление поэта к демократизации языка и героев, и своего собственного. Господствовавший в поэзии того времени язык был ориентирован на избранных, он условен, книжен, жанрово закреплен и потому мертв, чужд живой разговорной русской речи. Майков не только высмеивает эту вычурную лексику и усложненный синтаксис, но и противопоставляет им просторечие, русский язык в его идиоматической форме. Отсюда постоянный стилистический принцип поэмы — столкновение книжных и просторечных форм речи, перевод языка условного на язык подлинно русский.

Вот несколько примеров из текста авторского повествования:

В темницу лествицей тихонько стал сходить,
Иль красться, ежели то вымолвить по-русски.

Или:

И был расстегнут весь на ней ее реброн,
Иль внятнее сказать, худая телогрея.

Майков демонстративно подчеркивал свое нежелание следовать правилам стиля бурлеска. Изображая, например, драку купцов с ямщиками, он поначалу традиционно сравнивает одного из бойцов с Аяксом:

Так новый сей Аякс, иль паче Диомид,
Имея на челе своем геройский вид,
Вломился и делит кулачные удары:
Побегли ямщики, как робкие татары,
Когда на их полях блеснул российский меч:
Так должны ямщики тогда все были бечь...

Поступая по «правилам», как требовал Сумароков, поэт в то же время делает это не для того, чтобы вызвать комический эффект, но затем только, чтобы продемонстрировать свое нежелание следовать канонам и предписаниям:

Но слог сей кудреват и здесь не очень кстати,
Не попросту ль сказать, они должны бежати...

Далее Майков опять продолжает описывать бой высоким стилем:

Ни силы конские, ни мужеские лысти,
Не могут быстроты геройския сдержать... —

но делает это издевки ради, чтобы еще раз показать своему читателю, что он имеет дело с поэзией нового типа:

Все хочется словам высоким подражать.
Уймися, мой гудок, ведь ты гудишь лишь вздоры,
Так надобно ль тебе высоких слов наборы?
Посредственная речь тебе теперь нужна,
И чтобы не была надута, ни нежна.

В поэме «Елисей» Майков стремится писать «по-просту», использует при создании картин жизни русских мужиков подлинный живой русский язык. Отсюда такие стихи: «И что он даст бойцам последний карачун»; «Свалился яко дуб секирою подсечен»; «Елесеньке весь лоб подбрили до ушей»; «Лишь только Елисей до погреба доскребся»; «Красавицы того не ведают и сами, что между их ямщик, как волк между овцами»; «Тихохонько к нему на цыпочках идет»; «Она тот день в себе червочка заморила» и т. д.

Стихия истинно русского языка поэмы помогала передавать смешное, рождавшееся в силу реальных похождений ее героев. Именно за это и ценил поэму Пушкин. Он писал: «Елисей» истинно смешон. Ничего не знаю забавнее обращения поэта к порткам:

Я мню и о тебе, исподняя одежда,
Что и тебе спастись худа была надежда!

А любовница Елисея, которая сжигает его штаны в печи,

Когда для пирогов она у ней топилась:
И тем подобною Дидоне учинилась.

А разговор Зевеса с Меркурием, а герой, который упал в песок

И весь седалища в нем образ напечатал,
И сказывали те, что ходят в тот кабак,
Что виден и поднесь в песке сей самый знак,—

всё это уморительно» [1].

Поэма Майкова — крупная удача складывающейся новой поэзии. Она свидетельствовала, что началось сближение с действительностью и поэзии, то есть того рода словесного искусства, которое стараниями классицистов более всего было оковано правилами и оторвано от жизни. Начатое Майковым будет мощно развито Державиным. И это оказалось возможным сделать, хотя и под «покровом» жанра ирои-комической поэмы, только отказавшись от эстетического кодекса классицизма. Отступничество Майкова было понято последующей литературной традицией. А. Шаховской, высоко ценя «отличное дарование» Майкова, «прекраснейшие стихи» «Елисея», писал, что «содержание поэмы, взятое из само простонародных происшествий, и буйственные действия его героя не позволяют причесть сие острое и забавное творение к роду ирои-комических поэм, необходимо требующих благопристойной шутливости» [2].

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 61.

[2] См. сб. «Ирои-комическая поэма», стр. 670.

5

Одним из лучших произведений, созданных писателями-разночинцами, оказался роман Чулкова «Пригожая повариха». Он явился и завершением писательской деятельности самого Чулкова. Выступив в 1765 году с комедией «Как хочешь назови», он в течение шести лет, как мы видели, работал с необыкновенной активностью, и в 1770 году, подводя итоги, издал роман «Пригожая повариха». Как бы исчерпав запас своих жизненных впечатлений и рассказав все, что хотел, Чулков перестал писать оригинальные сочинения. Наиболее интересной и крупной литературной работой после романа был составленный им сборник литературных и народных песен «Собрание разных песен» (1770—1774). В 1771 году Чулков вернулся на службу, чтобы стать чиновником в дворянском государстве.

Главная героиня романа «Пригожая повариха» простая женщина из народа, вдова убитого под Полтавой сержанта. Оставшись без средств к существованию, она, подталкиваемая советами и соблазнами, стала на путь жестокой борьбы за существование. Зная, что «богатство рождает честь», она стала добиваться этого богатства всеми доступными ей способами. Молодая и красивая, она начала торговать собой, проявляя в этом ремесле все свои таланты энергичной женщины, не унывающей в несчастье и свободной от каких-либо угрызений совести.

Создание образа женщины-авантюристки, написание истории ее жизни — истории любовных приключений, плутней и мошенничеств,— было главной заслугой Чулкова. Такого героя еще не знала русская литература. Он открыто противостоял всем героям классицизма. Рост денежных отношений разрушал феодально-сословную идеологию. Деньги и в феодальном государстве стали многое определять — и общественное положение, и мораль, и поведение людей. Разбогатеть — значит утвердить себя в качестве «госпожи», жить в свое удовольствие, обеспечить себе уважение. А для достижения богатства все средства хороши. Пригожая повариха Мартона обогащается, и Чулков не осуждает ее за мошенничество, за бесчестные поступки. Он далек от морализирования и

описывает Мартону такой, какова она была на самом деле, показывая при этом, что ее поступки определяются *не ее порочной натурой, не ее происхождением,* а тем *обществом,* в котором она жила.

Роман написан в форме записок Мартоны. И она призналась, как была вынуждена встать на путь порока, разврата, воровства. Впав в нищету, молодая вдова осталась одна среди равнодушных и чужих ей людей. «От роду мне было тогда девятнадцать лет и для того бедность моя казалась мне еще несноснее, ибо не знала я обхождения людского и не могла приискать себе места, и так сделалася вольною по причине той, что нас ни в какие должности не определяют... Весь свет на меня опрокинулся и столько в новой моей жизни меня возненавидел, что я не знала, куда приклонить мне голову» [1].

Беспомощной женщине «честная киевская старушка» предложила пойти на содержание к дворецкому одного богатого барина. «Сперва показалася было я упорною»,— пишет Мартона. Но... сдавшись, она быстро поняла, что жить с теми людьми, кто покупает ее, следует по их законам. Потому, когда однажды к ней ночью явился богатый господин, как потом оказалось, это был хозяин ее любовника-дворецкого, она сразу перевела отношения на коммерческо-деловую ногу: «Первое сие свидание было у нас торгом и мы ни о чем больше не говорили, как заключали контракт, он торговал мои прелести, а я уступала ему оные за приличную цену, и обязалися мы потом расписками, в которых была посредником любовь, а содержательница моя свидетелем. Господин положил посещать меня часто, а я обещалася принимать его во всяко время, и так с тем расстались».

Вскоре Мартона перебралась в Москву. Все дальнейшие приключения протекали в этом первопрестольном граде.

Живя на содержании у богатого Свидаля, Мартона стала вхожа в московский свет. Чулков рисует яркие кар-

---

[1] Роман М. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» цит. по кн.: «Русская литература XVIII века». Редакция, вступительная статья и примечания Гр. Гуковского, Гослитиздат, Л. 1937.

тины нравов московского «благородного» общества. Это было собрание бездельников, развратников, карьеристов. Мартона так характеризует свою жизнь со Свидалем: «Свидаль от гражданских дел был завсегда свободен; а я не обязана была никакою должностию; следовательно, были мы люди праздные или бездельные, таким образом ни одного часа и ни одной минуты не упускали упражняться в любовных обращениях». Такими же «праздными или бездельными» были и новые знакомые Мартоны — московские дворяне. Не занятые никакой «должностью», они также «ни одного часа, ни одной минуты не упускали упражняться в любовных обращениях».

В романе о развратной женщине вторым главным действующим лицом оказалась та общественная среда, с которой связана Мартона,— русское дворянство. Следуя за сатирическими журналами, и в первую очередь за «Трутнем», где была выведена галерея развратников, щеголей и щеголих, занятых «любовным маханием», Чулков выставил на всеобщее обозрение московских дворян. Но Чулков, в отличие от Новикова и Фонвизина (его комедия «Бригадир»), не обличает и не осуждает — он лишь спокойно констатирует, что русские дворяне не живут по кодексу чести. Праздные, они стремятся к удовольствиям, к чувственно любовным утехам. В погоне за деньгами они совершают подлые бесчестные поступки. Они руководствуются не разумом, а страстями. Чувствуя себя хозяевами жизни, они не признают никаких добродетелей, никакой нравственности, никакой «должности». В этом обществе принуждена жить Мартона. Чулков сочувствует своей героине, которая добивается богатства, признания права быть госпожой.

Истинный человек в понимании Чулкова — это энергичный, преуспевающий делец, идущий к достижению своей цели через все нравственные испытания. Объяснив пороки Мартоны влиянием среды, Чулков, создавая характер, подчеркивает, что дело не в бесчестных делах ее — она поступает, как все. Берет деньги за любовь? Но ее прелести торгуют «благородные», почему же не брать? Она обворовывает подполковника, но этого требует ее любовник, дворянин Ахаль. Нет, не в пороках проявляется ее характер. Индивидуальность Мартоны в другом. В том, например, что она, развратная женщина,

оказывается способной любить без торга, в том, что она не жадна — страсть к богатству не поработила ее и, главное, в том, что она никогда не унывает и не падает духом. Множество несчастий обрушиваются на нее, и всякий раз она находит в себе силы выпутаться из беды. Что же делает ее неунывающей? Вера в себя. Демократизм Чулкова проявился в антифеодальном понимании человека: не сословная принадлежность, а личные достоинства — вот что определяет его ценность. Мартона — женщина из низов; она энергична, смела, предприимчива, умна и понимает, что не пропадет в этом мире. Потому она и не унывает, что бы с ней ни случилось.

Индивидуализируя характер Мартоны, Чулков пытается подчеркнуть, что его героиня не вообще предприимчивая женщина-авантюристка, но именно женщина русская. Отвергая классицистические представления о человеке, он демонстративно делает героиней романа «развратную женщину», оправдывая ее порочную жизнь. Изображая Россию и русские нравы, он хочет, чтобы в его героине увидели *русскую* женщину. Но национально определить характер он не может. И тогда Чулков прибегает к внешнему приему: индивидуальность своего поведения, поступков, мыслей Мартона выражает русскими пословицами. Роман насыщен пословицами. Они и должны были, по Чулкову, помочь читателю почувствовать, что перед ним русская женщина.

После заключения «контракта» со Светоном, Мартона стала жить как «госпожа» — ела на серебре, ее обслуживали два лакея. Она так подвела итог своим успехам: «Доселева Макар гряды копал, а ныне Макар в воеводы попал». Жизнь со Светоном кончилась катастрофой; изгнанная его женой, она вынуждена была пешком брести по дороге, по которой совсем недавно ехала в карете, как барыня. «Горько мне тогда было,— признавалась Мартона,— и чувствовала я прямо свое несчастие, которое окружало меня со всех сторон, но что ж было делать? Не прав медведь, что корову съел, не права и корова что в лес забрела». Так пословица стала приобретать новую функцию в литературе: она помогала строить характер, открывала путь к раскрытию его национального содержания. Народное творчество все интенсивнее помогало писателям создавать новое, антиклассицистическое искусство.

Иными художественными средствами рисовалась «среда». Чулков не индивидуализирует ее представителей. Даже любовники Мартоны — Светон, Ахаль и Свидаль — безличные существа. Они, как и многие другие представители московского общества, рисуются функционально, как носители заданного порока. Писатель показывает в них не человеческое, а социальное. Все они лишь демонстрируют те или иные пороки, свойственные дворянству. В своей совокупности они и составляют среду, которая определяла судьбу Мартоны. В этом, несомненно, проявилась литературная беспомощность Чулкова. Он не может создавать индивидуальные характеры, типизировать, обобщать. Его описания принципиально эмпиричны.

6

Обычно при характеристике творчества писателей-разночинцев, игравших значительную роль в литературной жизни 60-х годов XVIII столетия, идет речь о Лукине и Чулкове, Эмине и Попове. Но в то же десятилетие активно работал и еще один поэт, выходец из демократических низов, обладавший, бесспорно, незаурядным талантом. Он снискал большую известность своими оригинальными сатирическими стихами, факты свидетельствуют, что его творчество оказало влияние на русскую поэзию второй половины XVIII века. И тем не менее наследие его не изучается, и даже имя его исключено из истории литературы. Исключено, как это ни парадоксально, именно потому, что слишком велика известность и слава этого поэта. Правда, слава эта в середине XIX века оказалась дурной. Она-то и отвратила внимание ученых от творчества поэта, к которому с уважением относились и его современники, и крупные писатели последующих поколений — Н. Новиков, Н. Карамзин, А. Пушкин. Имя этого поэта — Иван Барков. Давно пришла пора рассмотреть его деятельность и как поэта-переводчика, и как автора оригинальных сатирических стихов.

В картотеке Модзалевского (Институт русской литературы АН СССР в Ленинграде) приводятся сведения, сообщенные Барковым о себе в 1764 году Канцелярии Академии наук: «поповский сын», «в академическую службу взят из Александро-Невской семинарии и

находился при Академии наук студентом с 1748 года». «От роду 33 лет». Следовательно, родился Барков в 1731 году. Имя отца точно неизвестно — по одним источникам, его звали Семеном, по другим — Степаном. В 1748 году сам Барков явился к Ломоносову с просьбой проэкзаменовать его для поступления в университет. С. А. Венгеров, первым написавший очерк о жизни Баркова, приводит отзыв Ломоносова об успешно сданном им экзамене: «И по его желанию говорил я с ним по латине и задавал переводить с латинского на российский язык, из чего я усмотрел, что он имеет острое понятие и латинский язык столько знает, что он профессорские лекции разуметь может» [1].

В университете Барков проучился недолго, и в 1751 году его исключили за недостойное поведение. Судя по некоторым бумагам, в 50-х годах он служит в Академии наук. Сохранились подписи Баркова: «Академии наук копиист» — на прошениях Ломоносова, обращенных к Елизавете Петровне (1758) [2]. Потом был он корректором в академической типографии. Есть сведения, что и после исключения он занимался частным образом с профессорами Академии. С 13 февраля 1762 года он — переводчик Академии наук. 22 мая 1766 года, как свидетельствуют протоколы канцелярии Академии наук, Барков «отрешен за пьянство и худые поступки от Академии» [3]. В 1768 году он умер.

Знавший Баркова Н. Новиков характеризовал его так: «Сей был человек острый и отважный, искусный совершенно в латинском и российском языке и несколько в италиянском» [4].

Судя по сохранившимся трудам, Барков был широко образованным человеком и разносторонне одаренным литератором. В 1762 году он издал впервые на русском языке сатиры Кантемира, написав к ним обширное

---

[1] С. А. Венгеров, Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. II, СПб. 1891, стр. 149.

[2] «Русская старина», 1887, № 10, стр. 212.

[3] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, № 536.

[4] Н. И. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 283. Сводка печатных источников биографии Н. Баркова и критических оценок его переводов и оригинального творчества дана С. А. Венгеровым в «Русской поэзии», СПб. 1895, выпуск V, отдел III, стр. 2—6.

жизнеописание поэта-сатирика. В 1763 году в его переводе вышли сатиры Горация [1]. Сборник открывала краткая биография римского поэта. Все сатиры были тщательно откомментированы. Завершался сборник «Письмом Горация Флакка о стихотворстве к Пизонам». Перевод известной «Науки поэзии» был сделан учеником Ломоносова Николаем Поповским.

В следующем, 1764 году выходит новая книга: «Федра, Августова отпущенника, нравоучительные басни с Езопова образца сочиненные, а с латинских российскими стихами преложенные, с приобщением подлинника, Академии наук переводчиком Иваном Барковым». Русская литература впервые получила в хорошем переводе собрание античных басен.

Кроме поэзии, внимание Баркова привлекала история. В 1766 году он издал популярную книгу Л. Гольберга «Сокращение универсальной истории, сочиненное вопросами и ответами» (перевод с латинского).

Деятельность Баркова протекала в пору, когда еще только складывалась в России просветительская идеология. Ломоносов — поэт и ученый, вышедший из народа, был для Баркова и примером, и образцом для подражания. Выступая как литератор, Барков также подчеркивал свой демократизм. Это проявлялось, в частности, в его биографиях двух римских сатириков. Статья о Горации начиналась неожиданно для русского читателя: «Квинт Гораций Флакк родился в Венузие... Отец его был раб, пущенный на волю...»

В «Житии Федровом» сообщалось: «Федр родился во Фракии при владении цезаря Октавия Августа. В молодых летах попавшись в неволю, привезен в Рим и вероятно что от господина своего отдан был в научение. Оказав довольные в науках успехи, по случаю взят был ко двору Августову и по некотором времени для отменного своего разума и благонравного жития отпущен на волю».

Рабом был Эзоп, «с чьего образца» перекладывал свои басни Федр. В одной из басен Федр подчеркивал великие успехи поэта, вышедшего из народа:

---

[1] «Квинта Горация Флакка Сатиры, или Беседы с примечаниями, с латинского языка преложенные российскими стихами Академии наук переводчиком Иваном Барковым», СПб. 1763.

Ёзопов образ был на мраморе поставлен,
Чем от афинян был сей раб за ум прославлен,
Чтоб ведал всяк, что всем путь к славе есть прямой,
И что дается честь не знатности одной,
Но добродетелью заслуживают славу.

Сын сельского попа, Барков чувствовал себя представителем социальных низов в русской литературе. В годы формирования просветительской идеологии в России он демонстративно подчеркивал внесословную ценность человека, утверждая, что не знатность, не древность рода, не «порода» определяют талант, но личное достоинство, дарование и добродетель. Именно потому в своих предисловиях к переводам Горация и Федра Барков подчеркивал, что рабы и дети рабов — Эзоп, Федр и Гораций — создали в свое время великую литературу.

Барков по свойству своего таланта и по своим убеждениям — поэт-сатирик. Потому он не только сам писал сатирические стихи, но и пропагандировал лучшие образцы русской и античной сатиры.

«Сатиры или беседы» Горация Барков снабдил своими обширными примечаниями. Они носили двоякий характер — научный, справочный, традиционно-комментаторский и литературный. Особый интерес представляют именно литературные примечания. Их задача — приблизить сатиры, рассказывавшие об увлечениях, страстях, интересах и образе жизни людей далекого прошлого к русской действительности, к русским нравам, к обычаям, взглядам и представлениям русских людей. Оттого многие представления Горация, выраженные в стихе, переводятся на язык русских пословиц, запечатлевших взгляд на мир русских простых людей.

Щедро вводимые пословицы не только приближали содержание сатир к русской жизни, но и служили образцом, эталоном простоты слога, ясности синтаксического построения фразы, афористичности стиля. Барков постоянно мотивирует свое обращение к пословицам: «Как сказать по-просту», «как у нас говорят просто». «Как у нас говорят»,— это значит — как говорит народ, творец пословиц. Именно эту художественную норму языка и стиля, запечатленную в пословицах, Барков и противопоставляет литературе классицизма. Демократизм позиции поэта очевиден. Первые положительные результаты следования этой норме стиля мы видим в

ясном, лаконичном, простом слоге перевода сатир Горация.

Деятельность Баркова-переводчика была заметным явлением литературной жизни 60-х годов. Она способствовала демократизации литературы, выработке нового слога. Но еще большее влияние на литературу второй половины XVIII века оказали оригинальные произведения Баркова. Они никогда не издавались, да, как думается мне, никогда и не предназначались автором для печати, но получили широкое распространение и стали известны нескольким поколениям литераторов. Именно эти-то стихи историко-литературная наука XIX века презрительно называла «срамными», приклеив к ним кличку «барковщина».

П. Е. Щеголев писал: «Историки литературы брезгливо обходили этот род литературы, а в известной мере он заслуживает внимания, как весьма влиятельный, ибо уж очень большим распространением пользовался. Кажется, только один С. А. Венгеров пробовал разобраться в барковщине, но сквернословие, которым действительно уснащены произведения Баркова, раздавило исследователя» [1].

Для С. А. Венгерова поэзия Баркова — это «кабацкое сквернословие, где вся соль заключается в том, что всякая вещь называется по имени». Ученый сетует, что «грязная муза Баркова» лишена «всякого оттенка грации и шаловливости». Баркову были бы прощены эротические произведения, если бы, как заявлял С. А. Венгеров, им была свойственна «пикантность», которая «только в том и заключается, что завеса приподнимается чуть-чуть. Барков же с первых слов выпаливает весь немногочисленный арсенал неприличных выражений» [2].

Упреки С. А. Венгерова обращены не по адресу: Барков не собирался писать «пикантных» сочинений. Цель его сатирического творчества совершенно иная. В какой-то мере это почувствовал П. Е. Щеголев и потому призывал подойти к поэзии Баркова без предвзятости. Полемизируя с С. А. Венгеровым, он заметил: «Но, кроме

---

[1] П. Е. Щеголев, Из жизни и творчества Пушкина, ГИХЛ, 1931, стр. 29.

[2] С. А. Венгеров, Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. II, СПб. 1891, стр. 152—153.

сквернословия, следовало бы отметить в Баркове простонародный юмор, реалистическую манеру и крепкий язык»[1]. Но призыв Щеголева не был услышан. В последующем сатирами Баркова никто не занимался. Заодно пренебрегли и его переводческой деятельностью. Имя Баркова упоминали только пушкинисты, поскольку Пушкин на протяжении всей своей жизни сохранял интерес к Баркову и относился к его сатирическим стихам с уважением. Но в комментариях пушкинисты неизменно характеризовали Баркова как «поэта-порнографа».

Только в самое последнее время имя Баркова стало спокойно упоминаться в историко-литературных работах. Г. А. Гуковский писал: «Барков, один из наиболее известных в свое время поэтов...; его эротико-порнографические произведения расходились во множестве списков и не связывались с представлением о чем-то «дурном». ...Стихотворения Баркова всегда пародийны или, вернее, травестийны». «Словарь и стиль Баркова вообще смешан; он включает и очень грубые слова, и детали «низкого» быта, обстановки жизни крестьянина, сельского священника, солдата»[2].

Н. Л. Степанов в своем издании «Русская басня» поместил несколько его переводов басен Федра и кратко охарактеризовал их. «Барков в своих баснях по-своему передавал традиционные сюжеты, вкладывая во многие из них смысл, связанный с современностью. Особенно существен здесь тот сатирический акцент, который становится в дальнейшем столь характерным для русской басенной традиции»[3].

В том же издании «Библиотеки поэта» в сборнике «Русская стихотворная пародия» А. А. Морозов поместил два сатирических стихотворения И. Баркова и справедливо указал, что «творчество Баркова пародийно противостояло и сознательно противопоставлялось им «высокой литературе»[4].

---

[1] П. Е. Щеголев, Из жизни и творчества Пушкина, стр. 29.

[2] Г. А. Гуковский, Русская литература XVIII века, Учпедгиз, М. 1939, стр. 178.

[3] См. сб. «Русская басня», Библиотека поэта, изд-во «Советский писатель», Л. 1949, стр. XVI.

[4] См. сб. «Русская стихотворная пародия», изд-во «Советский писатель», Л. 1960, стр. 17.

Современники и писатели начала XIX века относились к творчеству Баркова с глубоким интересом и с тем пониманием художественного смысла его деятельности, которое позже было утрачено историками литературы.

В «Записке» Я. Я. Штелина, написанной еще при жизни Баркова в 1763 году, мы встречаемся с первой благожелательной оценкой его сатирических стихотворений. Я. Штелин указывал, что с 1753 года по Москве стали распространяться барковские «различные остроумные и колкие сатиры, написанные прекрасными стихами, на глупости новейших русских поэтов» [1]. В год смерти И. Баркова, в 1768 году, в лейпцигском журнале «Новая библиотека изящных наук и свободных искусств» появилась анонимная статья «Известие о некоторых русских писателях». Аноним засвидетельствовал широкую популярность в литературной среде 60-х годов барковских сочинений: «Его фривольные стихотворения обличают веселую и бодрую голову, особенно в шуточном роде, в котором он издал (в смысле распространения среди читателей.— *Г. М.*) множество стихотворений: жаль только, что местами они оскорбляют чувство приличия» [2].

Новиков в 1772 году в «Опыте исторического словаря о российских писателях» дал точную характеристику рукописных сатирических произведений Баркова: «Также писал много сатирических сочинений, переворотов и множество целых и мелких стихотворений в честь Вакха и Афродиты, к чему веселый его нрав и беспечность много способствовали. Все сии стихотворения не напечатаны, но у многих хранятся рукописными» [3]. Нельзя не обратить внимания на спокойный, деловой тон характеристики рукописных стихов Баркова. Новиков, как мы видели, делит их на три группы: сатирические стихотворения, «перевороты» (то есть литературные пародии, «перелицовки», травестирование) и стихи «в честь Вакха и Афродиты».

Карамзин включил Баркова в «Пантеон российских авторов». Барков, писал он, «перевел Горациевы сатиры

---

[1] «Материалы для истории русской литературы», изд. П. А. Ефремова, СПб. 1867, стр. 163.

[2] Там же, стр. 140.

[3] Н. И. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 283—284.

и Федровы басни, но более прославился собственными, замысловатыми и шуточными стихотворениями, которые, хотя и никогда не были напечатаны, но редкому неизвестны. Он есть русский Скаррон и любил одни карикатуры... Барков родился, конечно, с дарованием...» [1]. «Русский Скаррон» — такова краткая, лаконичная оценка Баркова. Именно она-то и раскрывает смысл сатирического творчества «отверженного» поэта.

Баркову выпала особая роль в той борьбе с классицизмом, которая, как мы видели, велась многими литераторами в 1760-е годы. История свидетельствует, что в эпохи, когда на смену одному литературному направлению приходит другое, развивается пародия. Смех оказывается грозным оружием в руках противников старого искусства. Русским Скарроном и явился в 60-е годы Иван Барков. Его сатирическая поэзия яростно и весело обрушивалась на храм классицизма. В этом штурме рафинированной культуры дворянства отважный Академии наук переводчик проявил удивлявшую и восхищавшую современников дерзость и удаль, изобретательность и убийственную насмешку.

Представитель социальных низов, Барков гордо писал о себе: «Богатство, славу, пышность, чести — я презираю...» Прославляя чувственную любовь, он заявлял: «Я счастливее папы и царей, когда красотка обнимает». Его стихи были грубы, в них рассказывалось о кабаках, о «фабричных молодцах», о пьяных драках бурлаков с ямщиками, но они были талантливы и умны. Издевка над отрешенной от жизни литературой, выражаясь подчас крепким, соленым русским словом, раскрывала в авторе блистательно образованного человека, демократа по рождению и убеждениям, овладевшего высотами культуры, отлично знавшего все тонкости осмеиваемой им поэтической системы. Все это привлекало внимание поэтов к стихам Баркова. Он был нужен В. Майкову и Чулкову, Державину и Радищеву, Батюшкову и Пушкину.

В первом же дошедшем до нас произведении Пушкина 1813 года — незаконченной поэме «Монах» мы встречаемся с именем Баркова. Он оказывается в одном

---

[1] «Пантеон российских авторов», изд. Платона Бекетова, часть первая, тетрадь 4, М. 1801.

ряду с Вольтером и Виньоном — авторами шуточных бурлескных сочинений. В 1813—1814 году Пушкин пишет балладу «Тень Баркова», где поэт-сатирик призван на помощь в борьбе с бездарными членами шишковской «Беседы». В 1815 году в стихотворении «Городок» Барков упомянут в ряду сатириков — авторов сочинений, избежавших цензуры (Крылов, В. Пушкин, Долгоруков, Батюшков). Эти сочинения хранились у поэта-лицеиста в заветной «сафьянной тетради». Общая характеристика этих поэтов — «враги парнасских уз». Подобная оценка наиболее полно определяла существо эстетической позиции Баркова. В 1822 году в «Послании цензору» Пушкин вновь вспоминает Баркова, определяя место его музы в русской поэзии XVIII века. «Враг парнасских уз», Барков писал «шутливые оды», то есть бурлески, злые пародии на произведения русских классицистов. Именно поэтому Барков для Пушкина «одно из знаменитейших лиц в русской литературе» [1].

Что же представляет собой оригинальное творчество «знаменитейшего» поэта? Никаких рукописей Баркова не сохранилось. В рукописных отделах многих библиотек страны хранятся многочисленные списки произведений поэта, относящиеся в основном к первой половине XIX века. Как правило, они собраны в сборник под названием «Девичья игрушка». В него вошло более ста стихотворных произведений. Несомненно, сборник составился не сразу, и сначала сатиры распространялись в списках, по мере их написания. Создавались они, очевидно, в 50—60-е годы. Но распространение сатир Баркова в составе сборника не случайно — именно в их единстве заключена особая сила воздействия на читателя. Видимо, первый сборник был составлен самим Барковым.

В рукописном отделении Института русской литературы АН СССР хранится рукописный сборник «Девичья игрушка», относящийся к концу XVIII столетия. Из известных мне сборников Баркова — это наиболее старая (на бумаге водяной знак 1795 года) и авторитетная рукопись. Собиратель, видимо, пользовался теми рукописными списками, которые, по свидетельству Новикова, «у мно-

---

[1] П. П. Вяземский, Александр Сергеевич Пушкин (1826—1837) по документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям, СПб. 1880, стр. 67.

гих хранятся». Текстологические вопросы при изучении творчества И. Баркова самые трудные. Поскольку нет оригинальных рукописей, исследователь вынужден иметь дело только со списками, как правило, очень поздними. С середины XIX века, когда почти утратилось восприятие сатир Баркова, как литературных пародий, они стали достоянием любителей эротических сочинений. Тогда-то с особой интенсивностью в сборник «Девичья игрушка» и включались порнографические произведения «под Баркова». Правда, «под Баркова» писали и раньше. Сборник с водяными знаками 1795 года больше других сохранил подлинных барковских сочинений. Но и в нем помещен, например, ломоносовский «Гимн бороде», который в соответствии с давней традицией приписывается Баркову. И не случайно, ибо «Гимн» был написан в духе Баркова — это «перевернутая» сатирическая ода, которых у Баркова было более десятка.

Сатиры Баркова — не плод случайной шалости озорного поэта, не выпады самолюбивого сочинителя против прославленного «русского Расина», как о том повествуют многочисленные анекдоты. Сборник свидетельствует, что борьба с поэзией классицизма, с творчеством его вождя Сумарокова, с его многочисленными подражателями и эпигонами, носила сознательный и строго продуманный характер. Барков поставил себе целью пародировать *все* жанры классицизма. Сборник в миниатюре воссоздавал в пародийном виде лицо русского классицизма. На первом месте шли оды, потом трагедии, эпистолы, притчи, сатиры, идиллии, песни, элегии, эпиграммы, эпитафии, загадки, билеты (сатирические двустишия). Барков даже дерзнул написать одну пародию на псалом. Произведения каждого жанра строились в точном соответствии с сумароковским образцом, только выворачивались «наизнанку». Несомненно, Барков ориентировался при этом на французскую бурлескную поэзию, на деятельность Скаррона, поскольку именно он одним из первых использовал сатирическую пародию как средство дискредитации аристократического искусства классицизма.

Современный исследователь М. П. Алексеев так определяет смысл бурлескной шуточной поэзии XVII века: «Выворачивая «наизнанку» античные мифы, перетолковывая на фарсовый лад героические поэмы древнего мира, бурлескная поэзия широко пользовалась в целях

комического эффекта намеренными анахронизмами и сниженно-разговорным языком, которые служили целям пародирования героического и патетического в искусстве. Социальный смысл этого пародирования заключался в том, что оно создавало недоверие к героическим позам абсолютной монархии и к насаждавшемуся с этой целью придворной поэзией авторитету греко-римского искусства. Выворачивая последнее наизнанку, сближая героическое с обыденным и возвышенное с тривиальным, «бурлеск» стремился обратить внимание на оборотную сторону жизни и вместе с тем привить те навыки натуралистического отражения действительности, от которого отвращалась литература, культивировавшая в первую очередь идеи добродетели и героизма» [1].

Во многом это относится и к «русскому Скаррону» — Баркову. Он пародировал главные жанры Сумарокова, следуя образцам античной и французской пародии, подрывая доверие к самым основам художественного метода классицизма. Выворачивая наизнанку сумароковские оды, сатиры, элегии и песни, он смело и настойчиво обращал внимание поэтов на живую жизнь, игнорируемую классицизмом, дерзко вводил в поэзию новых героев — близких ему по духу петербургских мастеровых, бурлаков и ямщиков,— создавая навыки натуралистического изображения действительности. С особым ожесточением высмеивал он обращение поэтов к греко-римской мифологии. Именно она в поэтической системе классицизма заслоняла, как щитом, живую жизнь пустой и холодной аллегорией. В «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков поучал:

Сей стих есть полн претворств, в нем добродетель смело
Преходит в божество, приемлет дух и тело.
Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,
Любовь — то Купидон, Венера — красота.
Где гром и молния, там ярость возвещает
Разгневанный Зевес и землю устрашает.
Когда встает в морях волнение и рев,
Не ветер то шумит,— Нептун являет гнев.
И эхо есть не звук, что гласы повторяет,—
То нимфа во слезах Нарцисса вспоминает.—

И т. д.

---

[1] «История французской литературы», т. I, изд-во АН СССР, М.—Л. 1946, стр. 392.

Против этого кодекса и выступил Барков. Барков очеловечил в своих одах богов и богинь, парнасских муз и литературных героев, наделил их чувственными страстями и заставил заниматься любовными утехами.

Сочиняя пародии, Барков в то же время все делал для того, чтобы их нельзя было печатать. В сознательном отказе от их публикации проявилась парадоксальность замысла талантливого поэта. Переводя аллегорические и условные картины поэзии классицизма в чувственные, Барков не набрасывал в нужных случаях «спасительного покрова», не писал «вполоткрыта». Рассчитывая только на рукописное распространение, он выражался с бесцеремонной откровенностью и тем самым намеренно исключал свои стихи из печатной поэзии, превращая себя в отверженного поэта. Построенные на тонком пародировании классицистических произведений различных жанров, сатиры были ориентированы на знатоков, на литераторов, способных оценить всю его дерзость, все остроумие, всю соль пародии, всю изощренность намеков. Не у широкого читателя, но именно *у поэтов и стремился Барков подорвать доверие к классицистическому искусству*. В этом проявилась ограниченность поэта.

Описывая любовные утехи мифологических богов и литературных героев, Барков прямо называл все вещи и действия. Это входило в сатирический замысел поэта. В русском языке «срамные слова» являются и ругательствами. Крепкое, забористое русское словечко служило средством грубой, бесцеремонной, демократической оценки аристократического искусства, его идеалов, его героев.

Перелицовывая оды и песни, элегии и трагедии, Барков переводил условные любовные страсти классицистических героев в сферу откровенной чувственности. Страдающие герои произносили в полном соответствии с жанром высокие слова о своих чувствах: «Жестокая напасть тебя переменила», или «Утехи все мои навек прошли теперь», или «Навек рассталась я с тобою! Во век, увы, и ты не свидишься со мною» и т. д. Комический эффект возникал от того, что языком Сумарокова говорили не герои и героини, а их «нескромные сокровища», нарочито названные по-русски открыто.

Тонко и сатирически беспощадно пародировал Бар-

ков трагедии Сумарокова. В трагедии Баркова, которая в соответствии с традицией называлась именами главных героев, действуют: наследник великого княжества, бывший владетель княжеской столицы, его дочь, его друг — соперник наследника великого княжества. В основе трагедии — конфликт между долгом и чувством. Дочь любит наследника, отец пытается выдать ее замуж за своего друга. Чувство влечет к возлюбленному, долг повелевает повиноваться воле отца. На протяжении всех действий идут прения, идут в строгом соответствии с канонами и образцами. Героиня, например, признается в любви своему избраннику и в то же время убеждает его, что не может преступить отцовский приказ, нарушить свой долг:

Но как ослушницей мне быть отцовской воле?
Как можно преступить родительский приказ!
Когда им долг велит иметь послушных нас,
Я лучше век хочу не быть никем любима!
Дочь . . ., как он, неколебима!

Комизм состоял в том, что любовная страсть, желание возлюбленных в этом потоке высоких слов называются откровенно «срамными» словами. Трагический конфликт завершается неожиданно: как и в сумароковских трагедиях со счастливым концом, герой наконец соединяется с возлюбленной, но, истощив всю свою мужскую силу в долгих словесных прениях, он не оказывается способным осуществить свое желание, к чему так неистово стремился с первого действия.

Вскрыть искусственность жанра, абстрактность героев трагедии, условность кипящих на сцене страстей — в этом и состояло задание поэта. Об этом он и писал в примечаниях к сатирам Горация: «Шутками великие дела в ничто обратить можно». Нет никакого сомнения, что барковские шутки подрывали авторитет русского классицизма.

Иногда пародийный элемент отступал на второй план, и поэт, обращаясь к объективному миру, начинал рисовать бытовые картины русской жизни. Вот начало сказки «Сельский поп»:

Поп сельский с попадьей распарились в печи,
А сельски жители довольно горячи,
Не знают холоду, не чувствуют простуды,
Хоть щелкали б у нас с морозу даже зубы.

Попаряся в печи, всех прежде попадья
Ползет из оной вон, как будто бы ладья;
Одной рукой своей жураву закрывает,
Другой берет горшок с водой,
Из горницы на двор облиться выступает.
А это было все зимой,
Холодной, сильной и лютой,
Когда мороз-трескун катышки разжимает
И в стены оными, как пулями, стреляет.

В сказках-притчах Барков стремился к точным описаниям места действия, быта, обрядов, обычаев народа.

В песне «Ах, по мо́сту, мосту́» в образе «нескромного сокровища» неожиданно раскрывалась печальная судьба женщины из народа, гонимой полицией и властями за то, что была принуждена торговать собою.

Ах по мо́сту, мосту́
Провезли в Сибирь...
Крепко скованную,
Ошельмованную,
И наказану кнутом
И обритую кругом ...
Года три ее судили,
По тюрьмам ее водили,
Осудили стерву ...
Чтоб в Сибирь ее послать.

Перу Баркова принадлежит «Герои-комико-трагическая драма», а также комическая опера из жизни крестьян. Ее действующие лица: старый крестьянин, его жена, их дочь, молодой парень — жених. По ходу действия выступает «хор ямщиков». Комическая опера написана по французскому образцу — прозой с куплетами. В духе новой драматургии («во вкусе Дидеротовом») события в пьесе предваряются ремаркой, рисующей место действия и занятие героев: «Театр представляет крестьянский двор, за ним рощу». Крестьянин, «сидя, спит». Около него висят изделия его работы. Дочь его, «сидя, прядет». Барков, как видим, не только дискредитировал господствующую эстетику, но и предлагал литераторам новый жанр — комическую оперу, в которой могла быть изображена жизнь народа. Первая комическая опера Попова «Анюта» появилась в 1772 году. Ей, как видим, предшествовал опыт Баркова.

Но в решении позитивных задач Барков оказался бес-

помощным. Протестуя против нормативной поэтики, высмеивая дворянское искусство, он не оказался способным порвать с нормативным сознанием и, дискредитируя мифологию и жанры классицизма, сам испытал их власть. Бунтарь был прочно скован жанровым мышлением. Потому живая жизнь в ее широком течении не находила своего отражения у писателя.

Барковым было написано более десяти од: «Приапу», «Описание утренней зари», «Монаху», «Бахусу», «Кулашному бойцу» и др. К сожалению, и в этих опытах пародийный момент продолжал оставаться господствующим. Вот характерный пример. Все поэты посвящали оды «высоким темам», и прежде всего монархам и их делам. Зато в низких жанрах — притчах, сатирах — Сумароков и другие поэты его школы отчаянно восвали с подьячими. Барков бросает вызов этим поэтам и пишет оду о подьячем: «На торжественный день пришествия души подьячего в ад»:

Какая радость у Плутона
И что за шум пронзает слух?
Что он сскочил с высока трона
И бросился с стремленьем вдруг?
Свечи зажечь повелевает
И быть во аде тишине!
Приход души той возвещает,
Что вживе плавала в вине.

2

Богиня ада Прозерпина
Веселый всюду мещет взгляд!
Какая бы была причина,
Что так обрадовался ад?
Душа приказная предстала
С чернильницею и пером,
Трояким видом провоняла:
Подьячим, пивом и вином.

При всей демонстративной сниженности темы оды она раскрывалась весело, но не сатирически. Барков прокладывал новые тропы в русской поэзии — он стал осваивать жанр оды для раскрытия обыкновенных явлений жизни, показа быта, поступков рядовых людей. Боги у него лишены своего аллегорического и патетического

ореола — очеловеченные, они низведены до прозаических служителей подземного царства. Само это царство описывается буднично просто: по случаю прихода нового гостя, не успевшего протрезвиться подьячего, который и является с чернильницей и пером, зажигают свечи, к нему, суетясь и радуясь, сорвавшись с трона, бежит Плутон.

Как видим, Барков оказался способным создать в оде лишь натуралистически-правдоподобные сцены. (В последующих строфах этот натурализм еще откровеннее.) Только одна ода — «Кулашному бойцу» — резко отличается от других. О ней следует рассказать подробнее.

Ода «Кулашному бойцу» явилась своеобразным манифестом демократического поэта, открыто отвергавшего принципы сумароковской «Эпистолы о стихотворстве».

Гудок, не лиру, принимаю,
В кабак входя, не на Парнас;
Кричу и глотку раздираю
С бурлаками взнося мой глас.
Ударьте в бубны, в барабаны,
Удалы, добры молодцы!
В тарелки, ложки и стаканы,
Фабричны славные певцы!

Парнасу, античной мифологии, венценосным героям Барков противопоставляет кабак, удалых фабричных молодцов; поэту с «лирным гласом» — противостоит гудошник, завсегдатай кабаков, поющий вместе с бурлаками. Дерзко обосновывает Барков свое право воспевать нового героя — человека из народа:

Хмельную рожу, забияку,
Драча всесветна, пройдока,
Борца, бойца пою, пиваку,—
Широкоплеча бурлака!
Молчите, ветры, не бушуйте!
Внемлите, стройны небеса!
Престаньте, вихри, и не дуйте!
Пою я славны чудеса:
Между кулачного я боя
Узрел пинков, тычков героя.

Так в русской поэзии появился новый герой, и о нем поэт писал торжественным четырехстопным ямбом, писал

всерьез. Барков не извинялся за своего героя, полагая его достойным поэзии:

С своей Гомерка балалайкой
И ты, Вергилишка, с дудой
С троянской, вздорной, греков шайкой
Дрались, что куры пред стеной,
Забейтесь в щель и не ворчите,
И свой престаньте бредить бред;
Сюда вы лучше поглядите!
Иль здесь голов удалых нет?
Бузник Гекторку, если в драку —
Прибьет, как стерву и собаку [1].

В «Оде кулашному бойцу» Барков-поэт выступает в ряду своих демократических героев. Он искренен, не стыдится рассказать о своих кабацких приятелях, восхищается их силой и отвагой в кулачном бою, с презрением говорит о мифологических героях и богах, издевается над барской высокой поэзией. При этом место и характер действия — выпивка в кабаке — рисуется точно и объективно; образ жизни поэта раскрыт с беспримерной дотоле откровенностью:

Хмельной бакхант и целовальник,
Ты дал теперь мне пять крючков,
Буян я сделался, нахальник,
Гремлю уж боле я сверчков;
Хлебнул вина, разверзлась глотка,
Вознесся голос до небес,
Ревет во мне хмельная водка,
Шумит дуброва, воет лес,
Трепещет твердь и бездна бьется,
Далече вихрь в полях несется.

Поэт предстает перед читателем в неожиданном виде «буяна и нахальника». Но это не сатирически сниженный образ, не карикатура,— Барков правдив: он действительно был своим человеком в кабаках. Весь строй стиха ли-

---

[1] Эти стихи, несомненно, были озорным ответом на сумароковскую характеристику Гектора:

Трепещут имени Гекторова народы,
Которые он гнал от стен Троянских в воды,
Как он с победою по трупам их бежал
И в корабли их огнь из рук своих метал.

(«Эпистола о стихотворстве»)

ричен, он окрашен мягкой иронией. Поэт рассказывает о себе и языком, точно передающим его поведение в кабаке: «ревет во мне хмельная водка», и языком высоким, как бы заимствованным из од Сумарокова и Ломоносова: «шумит дуброва, воет лес, трепещет твердь и бездна бьется». Это выдержано и дальше:

Восторгом я объят великим,
Кружится буйна голова...

«Ода кулашному бойцу» описывает кулачный бой в Петербурге. Кулачные бои были давней русской традицией. В столице они проходили по воскресеньям на Неве, и особенно часто в великий пост на окраинах города — на Охте, на Московской дороге — между Семеновской и Ямской слободами, и во многих других местах, где жил петербургский рабочий люд. Кулачный бой — это народная забава. В нем проявлялись смелость, сила, находчивость и лихость. Эту народную забаву, где бойцы выступают «стенка на стенку», и описывает Барков, любуясь реальными, а не мифологическими, героями.

Между хмельных все лбов и рдяных,
Между солдат, между ткачей,
Между холопов бранных, пьяных,
Между драгун, между псарей
Алешку вижу я стояща.
Ливрею синюю спустив,
Разит противников грозящих,
Скулы имея, взор морщлив,
Он руки спешно простирает,
В висок ударит, в жабы чаит.

«Ода кулашному бойцу» не является перелицовкой. Барков хочет высокий жанр наполнить новым содержанием — описанием жизни петербургской бедноты, изображением новых героев: солдат, ткачей, ямщиков и холопов. Русская жизнь, обычаи и забавы народные описываются при этом натуралистически. Натурализм — и в описании драки, и в речах кулачных бойцов, и в комментариях автора. Барков еще не смог найти путей реалистического изображения жизни народа.

Снижая оду, осваивая ее возможности рассказывать о жизни простых людей, Барков решительно демократизировал литературный язык не только тем, что насыщал его просторечием или грубыми словами. Отказываясь от

тяжелых книжных синтаксических конструкций, он создавал фразы, по своей четкости, ясности и лаконизму восходившие к разговорной речи и народным пословицам, смело вводил идиоматические выражения. Несомненно, выразительность, ясность, живописность стиха Баркова, не затрудненного инверсиями, привлекала особое внимание поэтов к его творчеству. Ни у кого из поэтов той поры нельзя было встретить таких стихов: «Когда вечерний гость нечаянно нагрянет», «Когда-то именинница одна, не девка, а замужняя жена, гостей попотчевать по-русски собралась», или «Купецки молодицы ни капельки винца не пьют во весь обед», или «Мороз дерет по коже» и т. д. Все это подготавливало расцвет русской поэзии.

Сатиры Баркова были широко распространены. Нет сомнения, что их знали многие поэты: Новиков, Карамзин и Пушкин это засвидетельствовали. Активно участвуя в литературной борьбе, сатиры способствовали демократизации поэзии. Современников увлекала не только веселая борьба с Сумароковым, но и позитивный опыт «врага парнасских уз». Поэты, а на них-то и рассчитывал Барков, учились у него, заимствовали у него образы и сюжеты и продолжали — кто с меньшим, кто с несравнимо большим талантом — пародировать нормативную поэтику и осваивать живую жизнь. Рукописное наследие Баркова рассматривалось как общее поэтическое хозяйство. Вот несколько примеров свободного обращения к Баркову. Среди «билетов» — сатирических двустиший Баркова — есть и такой:

Коль можно бы летать... подобно птицам,
Хорош бы был сучок... сидеть девицам.

Образ понравился Державину, и он написал свое изящное анакреонтическое стихотворение «Шуточное желание», сохранив даже барковскую рифму: «птицы — девицы».

Если б милые девицы
Так могли летать, как птицы,
И садились на сучках,—
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девóчкам
На моих сидеть ветвях...

Барковское начало этого стихотворения очевидно. В этом и проявлялась особенная роль барковского творче-

ства — подготовлять более высокую ступень поэзии и растворяться в ней. При этом одни поэты помнили Баркова и призывали его «тень», в стихах других он присутствовал неназванный, но его можно было узнать по озорству пародии, по заимствованному сюжету или по намекам.

Вспоминал Баркова и Василий Майков. Он смело пошел по проторенной поэтом-демократом тропе. Вслед за барковским «бойцом», «пивакой», «кабацким» завсегдатаем Алешкой, в литературу вошел «герой кабаков» ямщик Елисей. Вместо оды Майков осваивал поэму, используя герои-комический жанр как «покров» для того, чтобы объективно, без сатирического снижения описывать жизнь и нравы работных людей Петербурга и зимогорских крестьян. Нет никаких сомнений, что поэма Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» написана под впечатлением и прямым влиянием барковской «Оды кулашному бойцу». Это явствует из первой же строфы:

Пою стаканов звук, пою того героя,
Который, во хмелю беды ужасны строя,
В угодность Вакхову, средь многих кабаков,
Бивал и опивал ярыг и чумаков;
Ломал котлы, ковши, крючки, бутылки, плошки,
Терпели ту же часть кабацкие окошки...

Вторая строфа непосредственно посвящалась поэту, вдохновителю этой поэмы:

А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!
Оставь роскошного Приапа пышный трон,
Оставь писателей кощунствующих шайку,
Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку,
Чтоб я возмог тебе подобно загудить,
Бурлаками моих героев нарядить.

Б. В. Томашевский, комментировавший поэму в издании «Библиотеки поэта», поясняет, что Скаррон — это «французский поэт, автор «Перелицованной Энеиды», главный представитель «бюрлеска». Сообщив вкратце биографию Скаррона, Б. В. Томашевский в то же время не смог скрыть своего недоумения: почему Майков упомянул в своей поэме французского писателя, для чего связал его с Приапом? «Неясно,— пишет комментатор,— по-

чему Майков сочетает имя Скаррона с Приапом и «кощунствующей шайкой». Возможно, что здесь он имеет в виду «Мазаринаду», в которой пороки кардинала Мазарини описаны чрезвычайно откровенно». Правда, продолжает Б. В. Томашевский, «Майков, кроме «Комического романа», переведенного на русский язык, ничего из Скаррона не читал и знал о нем понаслышке» [1].

Но Б. В. Томашевский указал не на все темные места в этом майковском посвящении. Непонятно не только сочетание имени Скаррона с Приапом, но и многое другое. Что значит просьба — прийти «настроить гудок иль балалайку»? Никакой балалайки не могло быть у автора «Комического романа». Как понимать желание Майкова «загудить» «подобно Скаррону» и «бурлаками... героев нарядить»? Всем известно, что Скаррон не воспевал бурлаков, и потому Майков не мог следовать его примеру. По словам Б. В. Томашевского, Майков не знал поэтических произведений Скаррона. Но даже если б знал, то все равно не мог бы за ним следовать и призывать его к себе на помощь, так как майковская пародия восходила к другой традиции. М. П. Алексеев пишет: «Хотя имя Скаррона пользовалось довольно большой известностью также и в русской литературе XVIII в., но русские пародии «во вкусе Скарроновом» (например, поэма В. И. Майкова «Елисей») не восходят непосредственно к Скаррону» [2].

Что же должно означать это таинственное обращение к Скаррону? Недоумения разъясняются, если допустить, что именем Скаррона Майков называет Баркова. В ту пору было принято давать русским поэтам имена прославленных западных поэтов. Делали это всерьез — Ломоносова называли Пиндаром, Сумарокова — Расином, и в насмешку Петрова именовали Виргилием. Баркова — противника Сумарокова-Расина Майков и называет Скарроном. Вспомним, что Карамзин, закрепляя эту традицию, писал в своем «Пантеоне»: «Барков — русский Скаррон». При таком понимании темные стихи посвящения приобретают ясность и определенность. «Елисей» написан вслед за «Одой кулашному бойцу». Призыв к вдохновителю: «приди, настрой ты мне гудок» — есть прямое

---

[1] Сб. «Ирои-комическая поэма», стр. 706—707.
[2] «История французской литературы», т. I, стр. 394.

обращение к автору оды, заявившему: «Гудок, не лиру принимаю». Желание «подобно загудить», воспеть бурлаков — есть признание барковского приоритета в этой теме. Становится понятным и упоминание здесь Приапа,— вся муза Баркова прочно сочеталась с Приапом. У него даже есть специальная «Ода Приапу», которую и имеет в виду Майков. В ней-то и говорится о «троне Приапа»:

Меж двух покрытых снегом гор,
Между кустов густых, прелестных,
Имеешь ты свой храм и двор,
В пределах ты живешь претесных.
. . . .
Ты тут на троне, как в суде
Сидишь...

«Ода Приапу» объясняет и иронический эпитет в майковской поэме — «пышный трон»: «пышность» создавали украшавшие трон «нескромные сокровища». Стихи эти были отлично известны всем литераторам. Знание их придавало особую соль и остроту обращению Майкова к своему вдохновителю — «русскому Скаррону».

Барков жил бурно, дерзил начальству, скандалил, много пил. В 1766 году его изгнали из Академии наук, лишив литературного заработка. Через два года, больной и нищий, он умер в расцвете сил и таланта. Но его поэзия продолжала жить. Она, сохраняя веселость, буйство и неистовость своего творца, увлекала все новых и новых читателей. Василий Майков первым отдал ей должное, признав отверженного поэта своим вдохновителем.

Явно или тайно Барков «настраивал» гудок многим поэтам конца XVIII — начала XIX века, когда они брались за пародию. Следовал этой традиции и Пушкин-лицеист. Желая нанести удар литературным староверам, он написал балладу «Тень Баркова». Юный автор призывает Тень помочь поэту — герою баллады — высмеять своих литературных противников. Явившаяся на помощь Тень Баркова признается:

Но слушай: изо всех певцов
  Никто меня не славил,
Никто! так... ... ..!
  Хвалы их мне не нужны.
Лишь от тебя услуги жду —
  Пиши в часы досужны!

Пушкин отлично понял, что Барков не рассчитывал на похвалы и признание, а всегда желал только одного: чтобы новые поэты, используя его «гудок», ниспровергали литературных врагов:

Возьми задорный мой гудок,
Играй как ни попало!
Вот звонки струны, вот смычок,
Ума в тебе не мало.
Не пой лишь так, как пел Бобров,
Не Шелехова тоном,
Шихматов, Палицын, Хвостов
Прокляты Аполлоном...[1]

Удивительна судьба поэтического наследия Баркова. Его сатиры, «вывороченные наизнанку» трагедии и элегии, его «шутливые оды» были острым оружием литературной борьбы своего времени. Они направлены были против творчества Сумарокова, которое уже к 80—90-м годам утратило современное звучание и воспринималось как явление давно прошедшего времени. Тем более краткая жизнь, казалось, была уготовлена пародиям на творчество катастрофически устаревавшего поэта. Случилось как раз наоборот — даже в эпоху Карамзина и Пушкина пародии Баркова воспринимались как живое явление литературы. Я имею при этом в виду восприятие Баркова в литературной среде. К сожалению, с 30—40-х годов XIX века «Девичья игрушка» стала получать распространение среди любителей эротических сочинений, которые даже не догадывались о литературно-полемической направленности творчества поэта. Именно поэтому оказалось возможным приписывать Баркову многочисленные бездарные порнографические сочинения.

Среди же литераторов сборник Баркова продолжал восприниматься как разящее оружие полемики. В 10—20-е годы безымянные поэты, выступавшие против сентиментализма и романтизма, стали, по образцу Баркова, сочинять пародии на трагедии Озерова, на элегии романтиков, на романтические поэмы (в частности, на «Братьев-разбойников» Пушкина). Так, в рукописной литературе, рядом с «Девичьей игрушкой» Баркова, стал распространяться сборник «Русская приапея и циника».

---

[1] Н. Лернер, Неизвестная баллада А. Пушкина «Тень Баркова».— «Огонек», 1929, № 5 (305).

Безымянные пародии играли в литературной жизни нового времени ту же роль, что и пародии Баркова. Но их художественная ценность невелика — они были копиями барковских сатир, повторяли его принципы пародирования.

На протяжении нескольких десятилетий веселая, буйная, озорная пародия, созданная «русским Скарроном» Иваном Барковым, была постоянным спутником «поэтов действительности».

Всякий раз, когда в решающие моменты литературной борьбы — сначала с классицизмом, потом с сентиментализмом и, наконец, с романтизмом — возникала необходимость эстетической дискредитации того или иного направления, вспоминался Барков. Его метод — идеальность, условность, аллегоричность и отвлеченность чувствований поэтов и литературных героев переводить в сферу откровенной чувственности — помогал создавать новые, остро пародийные произведения. «Тень Баркова» посещала многих поэтов — от Майкова до Пушкина.

Глава четвертая

ОСВОЕНИЕ ОПЫТА НОВОГО ИСКУССТВА

1

Драмы и теоретические статьи реформатора драматического искусства Дидро привлекли внимание русских деятелей уже в 60-е годы. В это десятилетие Дмитревский дважды выезжал за границу и, в частности, посещал Францию. Первая пьеса Дидро «Побочный сын» с приложенной к ней статьей «Беседы о Побочном сыне» вышла из печати, как известно, в 1757 году. Вторая комедия «Отец семейства» издана в 1758, поставлена в 1761 году. Дмитревский, несомненно, имел возможность ознакомиться в Париже с пьесами и со спектаклем.

Великий русский актер И. Дмитревский с 1763 года (после смерти Ф. Волкова) возглавил русскую труппу придворного театра. По его возвращении из-за границы с середины 60-х годов и начинается усиленное изучение статей и пьес Дидро и его учеников. Кто же был причастен к распространению пьес Дидро в России? И. Дмитревский, С. Глебов, Б. Ельчанинов, А. и С. Нарышкины, С. Зиновьев и некоторые другие анонимные переводчики произведений Дидро. В 1765 году в Петербурге выходит в переводе С. Глебова вторая пьеса Дидро «Чадолюбивый отец». Перевод посвящен С. С. Зиновьеву. С. Глебов так мотивировал свою работу над переводом: «Государь мой! Вы хотели видеть комедию г. Дидерота, называемую «Старший в роде», на нашем языке, и хотели,

чтобы перевел ее я; желание Ваше исполнилось: я, жертвуя своим свободным временем моим приятелям, коих власть надо мною беспредельна, перевел для Вас оную» [1].

В 1766 году тот же Глебов издал другую комедию Дидро — «Побочный сын». На этот раз пьеса была посвящена А. В. Нарышкину: «Следуя во всем мне возможном воле моих приятелей, перевел я по желанию Вашему комедию г. Дидерота, называемую «Побочный сын, или Опыт добродетели» [2]. Итак, обе комедии Дидро переведены по воле приятелей С. Глебова. В посвящениях им названы имена высокопоставленных лиц — А. Нарышкина и С. Зиновьева, но известно, что среди приятелей Глебова были и Дмитревский, и Фонвизин, и, возможно, Ельчанинов. Сам же Ельчанинов, по свидетельству Новикова [3] и автора «Известия о некоторых русских писателях» (1768) [4], перевел не только обе комедии Дидро, но и его теоретические манифесты, приложенные к пьесам. Как известно, в 1768 году Ельчанинов отбыл из Петербурга в действующую армию, а в 1769-м был убит. Следовательно, его работа над переводами произведений Дидро относится к 1766—1767 годам. Дальнейшая судьба переводов Ельчанинова неизвестна, но важно заметить, что о них знал и автор «Известия», выехавший из России в 1767 году, и Новиков, закончивший работу над «Опытом исторического словаря» в 1771 году. Видимо, эти переводы также читались и обсуждались «приятелями», а может быть, и более широким кругом тогдашних читателей.

Тогда же в Петербурге вышел и еще один перевод пьесы Дидро, на титульном листе которого было напечатано: «Побочный сын, или Искушении добродетели, комедия в пяти действиях и простою речью писанная. Сочинение г. Дидерота. Предисловие переводчиково». Год издания не указан. Эта книга особенно интересна своим

---

[1] «Чадолюбивый отец. Комедия в пять действий. Сочинение г. Дидерота», СПб. 1765.

[2] «Побочный сын, или Опыт добродетели, комедия в пяти действиях г. Дидерота», СПб. 1766.

[3] Н. И. Новиков, Опыт исторического словаря о российских писателях.— В кн.: Н. И. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 301.

[4] «Материалы для истории русской литературы», изд. П. А. Ефремова, СПб. 1867, стр. 139.

теоретическим предисловием переводчика, имя которого, к сожалению, неизвестно. Предпринимавшиеся попытки атрибуции оказались неудачными. Чтобы разобраться в причинах неудач, следует остановиться на этих библиографических разысканиях. Сделать это необходимо и потому, что они представляют собой беспрецедентный в библиографической практике случай нагромождения устойчивых (на протяжении более ста лет) ошибок и нелепейших утверждений.

В. Сопиков в своем «Опыте российской библиографии» зарегистрировал только один перевод комедии Дидро — «Побочный сын, или Искушении добродетели», указав два ее издания. При этом первое издание произвольно помечалось 1765 годом [1]. В. Н. Рогожин при переиздании труда В. Сопикова имя переводчика С. Глебова с издания комедии, которая в «Опыт» Сопикова не вошла, отнес к тому, которое в действительности вышло анонимно («Побочный сын, или Искушении добродетели»).

Совпадение двух первых слов заглавия — «Побочный сын» — оказалось роковым в дальнейшей судьбе двух разных переводов. Смирдин писал уже о двух переводах под одним названием — «Побочный сын, или Искушении добродетели», причем один он приписал С. Глебову, а другой Ивану Яковлеву. Путаницу увидел В. П. Семенников и решил ее устранить, обратившись к архиву Академии наук. В итоге разысканий он пришел к выводу: «Побочный сын, или Искушении добродетели»... В «Опыте» Сопикова (№ 5553) в первом издании эта комедия была указана без означения имени переводчика. В новом издании В. Н. Рогожин в примечании приводит показание из «Росписи» Смирдина, где переводчиком этой книги назван Сергей Глебов, тогда как переводчиком второго издания той же книги назван у Смирдина Иван Яковлев. Вследствие этих противоречий разъясняем здесь, что настоящее издание, выпущенное в 1767 году, переведено действительно Сергеем Глебовым, артиллерии майором, как это видно из постановлений Академической канцелярии о печатании настоящей книги» [2].

---

[1] В. Сопиков, Опыт российской библиографии, СПб. 1815, ч. III, № 5553 и № 5554.

[2] В. П. Семенников, Материалы для истории русской литературы и для словаря писателей эпохи Екатерины II, СПб. 1914, стр. 142.

Но и это «разъяснение» оказалось новой ошибкой: в протоколах Академической канцелярии действительно говорится о том, что артиллерии майор Сергей Глебов на академический кошт издал триста экземпляров комедии Дидро, только комедия эта называлась не «Побочный сын, или *Искушении добродетели»,* а «Побочный сын, или *Опыт добродетели»* [1]. Но имя этого переводчика не имело смысла искать в архивах Академии наук, так как оно обозначено на титульном листе издания (1766).

В каталоге Ленинградской Публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина перевод под названием «Побочный сын, или Искушении добродетели» значится в соответствии с разъяснением В. П. Семенникова, как глебовский. В последнее время библиографы наконец-то сами увидели, что два перевода слиты в один. Они исправили ошибку и даже установили дату издания и имя переводчика. В новом капитальном библиографическом издании под № 1861 и были опубликованы итоги этих разысканий: «Побочный сын, или Искушении добродетели», комедия в пяти действиях и простою речью писанная. Сочинение Г. Дидерота. [Перевел Е. С. Харламов]. Книга издана не позднее 1764 г. В предисловии к книге Ш. Р. Комон де Ла Форс «Геройской дух и любовныя прохлады Густафа Вазы, короля Шведскаго» (СПб. 1764) Е. С. Харламов в числе изданных своих переводов называет также комедию «Побочный сын». У Сопикова год издания ошибочно: 1765... Семенников ошибочно называет переводчиком С. И. Глебова» [2].

Несмотря на авторитетность издания, следует признать и это заявление ошибочным: оно — плод непростительной небрежности. В качестве основания для определения даты издания перевода комедии Дидро и имени переводчика библиографы приводят предисловие Е. Харламова в переведенной им книге «Геройской дух и любовныя прохлады Густафа Вазы, короля Шведскаго». Обратимся к нему и прочтем, что там написано: «Я должен отдать справедливость сочинителю Деревенской биб-

---

[1] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, дело № 456, стр. 247 (от 17 октября 1766 г.).

[2] «Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725—1800», т. I, изд. Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, М. 1962, стр. 290—291.

лиотеки, что большая часть находящихся во оной историй весьма хорошего изобретения, почему уже многие мною из оной книги переведены и в печать изданы, как-то: «Епикариса», «Побочный сын»...» [1]

Увидев знакомые слова — «Побочный сын»,— библиографы поспешили объявить Харламова переводчиком комедии Дидро, хотя уже из предисловия ясно, что Харламов переводил не *комедии*, а *повести*. Проверить это легко: на полках Публичной библиотеки стоит названная в предисловии книга. Вот ее полное название: «Побочный сын короля Наваррского. Историческая повесть». Издана она в Санкт-Петербурге в 1763 году и действительно переведена Е. Харламовым. Так в новейшем библиографическом справочнике повесть превращена в комедию и без всяких оснований в переводчики Дидро зачислен Е. Харламов.

Как видим, многие библиографы, пытавшиеся определить время перевода комедии Дидро «Побочный сын, или Искушении добродетели» и имя переводчика, фатально шли по пути нагромождения ошибок. Можно ли прояснить этот запутанный вопрос? Легче определить дату выхода из печати этого перевода. Исчерпывающий ответ дают «Санкт-Петербургские ведомости». В феврале 1767 года в газете, в разделе «Продажа», появилось извещение: «В академической книжной лавке продается... комедия под титулом «Побочной сын» на российском языке по 20 коп.». Речь идет о комедии в переводе С. Глебова. Там же напечатано другое извещение: «У переплетчика сухопутного шляхетного кадетского корпуса Карла Тидделиуса продается новонапечатанная книга — комедия «Побочной сын, или Искушение добродетели» каждый экземпляр по 25 коп.» [2] Итак, *анонимный перевод* комедии поступил в продажу *одновременно с глебовским в феврале 1767 года.* Кто же был его переводчиком? Решить этот вопрос труднее, ниже я выскажу свои соображения по этому поводу.

Итак, 60-е годы проходят под знаком интенсивного освоения теоретических и практических опытов реформатора драматургии Дидро. Для многих литераторов Дид-

---

[1] «Геройской дух и любовныя прохлады Густафа Вазы, короля Шведскаго», СПб. 1764. К читателю.

[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1767, № 17.

ро был недоступен в подлиннике. Видимо, появилась острая нужда в переводах, если одновременно взялись за работу три переводчика — Ельчанинов, Глебов и Аноним. Переводы двух последних издаются и становятся доступными широкому читателю. Перевод Анонима важен прежде всего предисловием переводчика: в нем краткое изложение существа реформы Дидро. Оно тем значительнее, что теоретические работы Дидро о драматургии по неожиданному стечению обстоятельств изданы не были. Их перевел Ельчанинов, но не успел издать до своего отъезда. После его смерти, в 1769 году рукопись затерялась. Аноним тоже собирался перевести «Рассуждение о драматической поэзии», но, узнав, что оно уже переводится (видимо, имеется в виду работа Ельчанинова), «переменил свое намерение». Так получилось, что в 60-е годы на русском языке существо новой теории драмы Дидро было в сокращенной форме изложено Анонимом.

Вот что писал Аноним: «Господин Дидерот, творец сей переведенной мной комедии, есть один из тех двух славных мужей, кои ныне издали наиполезнейшее сочинение для человеческого рода, сочинение трудившимся над оным и веку нашему вечную честь делающее[1]. Во время отдохновения его от важных сих трудов он помышлял о зрелищах и показал единоземцам своим новый род драматического стихотворства, новые забавы им предвещающие».

Дидро для Анонима — создатель новой поэтики, идущей на смену поэтике Аристотеля.

«Господин Дидерот так, как древле Аристотель, взирал философическими очами на драматическое стихотворство, рассматривал свойствы оного, предписывал правила и научил. Он увидел, коль тесны положенные драматическому искусству пределы, и испытал, что можно преступить их не заблудяся; он думал, что можно увеселять

[1] Кто этот второй «славный муж»? О каком его сочинении идет речь? Судя по контексту, оно, как и «Рассуждение» Дидро, посвящено вопросам драматургии, излагает новые принципы эстетики. Вышло оно из печати близко к году издания комедии Дидро с теоретическим предисловием («ныне издал»). Мне думается, речь идет о широко популярной и во Франции, и в Германии, и в России книге последователя и друга Дидро Мармонтеля «Французская поэтика», которая вышла из печати в 1763 году.

и услаждать чувствительные сердца представлением борющихся в сердцах наших страстей» [1].

Неизвестный переводчик очень точно определил причину интереса к Дидро русских любителей театра — он, с одной стороны, показал им, «коль тесны положенные драматическому искусству пределы» поэтики классицизма, а с другой,— и в этом его главная заслуга,— открыл, «что можно преступить их (правила.— *Г. М.*) не заблудяся». Вот почему сразу после публикации переводов Дидро начали появляться произведения, написанные «во вкусе Дидеротовом»,— драмы Хераскова, серьезная комедия «Истинное дружество» С. В. Нарышкина. Характерно и это быстро вошедшее в обращение определение — «во вкусе Дидеротовом» — его мы уже встречаем в новиковском «Опыте исторического словаря о российских писателях».

По неизвестным причинам комедии Дидро не попали на петербургскую сцену. Однако, несомненно, пьесы и трактаты Дидро оказали влияние на русских драматургов, на театр, на главу русских актеров — Дмитревского. Потому-то, когда в 1767 году в Париже появилась драма Бомарше «Евгения», она не только немедленно стала известна в России, но именно стараниями Дмитревского была поставлена в Москве весною 1770 года. Ее постановке предшествовал литературный скандал.

Широкое распространение пьес Дидро, популярность его теорий, сочувствие его борьбе с «правилами» классицизма определили интерес и внимание читателей к драме Бомарше «Евгения». Этот интерес, это нарастание симпатии к «пакостному роду слезных комедий» встревожили, огорчили и возмутили вождя русского классицизма Сумарокова. Когда появился в Петербурге текст «Евгении», Сумароков, прочтя ее, решился начать борьбу с драматическими произведениями «нового рода». Был разработан план действия — написать письмо-протест Вольтеру и получить ответ от него. Ответ Вольтера мог, по мысли Сумарокова, послужить хорошим оружием в борьбе со «слезной» комедией. Вольтер был человек новых взглядов, близкий к «Энциклопедии» и Дидро и в то же

---

[1] «Побочный сын, или Искушении добродетели, комедия в пяти действиях и простою речью писанная. Сочинение г. Дидерота». — «Предисловие переводчиково» [СПб. 1767].

время не принявший его реформы и отстаивавший поэтику классицизма. Письмо было написано в конце 1767 года и отправлено с оказией — в Морею, в штаб Орлова, выезжал князь Федор Козловский, который по пути должен был заехать с официальным поручением к Вольтеру. Письмо Сумарокова не сохранилось — он послал Вольтеру подлинник, не оставив себе даже копии. Но, судя по ответу Вольтера, драматург протестовал против распространения нового рода сочинений и призывал его высказать свое отношение к ним. Несомненно, о содержании письма знал Федор Козловский. Следовательно, знали о нем и его друзья — Фонвизин и Дмитревский. Трудно предположить, чтобы такое событие — обращение Сумарокова к Вольтеру против «слезной» комедии — не стало предметом обсуждения в кружке, где интересовались новым жанром и реформой Дидро. Тем интереснее реакция руководителя русского театра на письмо Сумарокова: Дмитревский весной 1770 года поставил в Москве «Евгению» Бомарше, в которой сам сыграл одну из главных ролей — графа Кларандона [1].

Получив ответ Вольтера, Сумароков, вооружась, выступил открыто против нового направления: в 1771 году, издавая свою трагедию «Дмитрий Самозванец», он предпослал ей предисловие, в котором обрушился на постановку Дмитревским «Евгении» в Москве, на «пакостный род слезной комедии» вообще. Для подкрепления своей позиции он приложил ответ Вольтера. Письмо Вольтера носило комплиментарный характер: фернейский мудрец высоко оценивал талант русского драматурга, хвалил за блестящее владение французским языком, высказывал уверенность, что он, еще молодой, «будет долго оказывать честь своему народу». Окончание письма посвящалось прямому ответу на вопрос: «Я полностью согласен со всем тем, что вы говорите о Мольере и о слезной комедии, которая, к стыду нации, заняла место единственного истинно комического жанра, доведенного до совершенства несравненным Мольером».

После Реньяра, который один приближался к Мольеру, продолжал Вольтер, «мы имели лишь нечто вроде уродов. Авторы, которые были неспособны сочинить даже

---

[1] «Евгения» была представлена в первый раз «на российском театре» 18 мая 1770 года.

хорошую шутку, захотели сочинять трагедии; они были лишены веселости, чтобы писать комедии; они не знали, каким языком должен изъясняться даже лакей. Они придали мещанское обличье событиям, достойным трагедии». Правда, признавал Вольтер, «говорят, что в этих пьесах есть кое-какой интерес» и они нравятся публике. Но этим не следует обольщаться: «ублюдочные пьесы не являются ни трагедиями, ни комедиями; когда у вас нет лошадей, вы очень счастливы поехать на мулах» [1].

Нападая на постановку «Евгении» Дмитревским, Сумароков заявлял, что, «дабы не впустить оного («скаредного вкуса» к «слезным» комедиям.— *Г. М.*), писал я о таковых драмах к г. Вольтеру: но они в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге; нашли всенародную похвалу и рукоплескание, как скаредно ни переведена «Евгения» и как нагло актриса под именем Евгении Бакхаиту ни изображала... Переводчик оныя драмы какой-то подьячий... Подьячий стал судьею Парнаса и утвердителем вкуса московской публики!.. Конечно, скоро преставление света будет» [2].

Опираясь на авторитет Вольтера и следуя за ним, Сумароков также выступает против смешения жанров, против теории Дидро о возможности создания «серьезной комедии», отстаивает декретированную классицизмом чистоту жанров: «Но неужели Москва более поверит подьячему, нежели г. Вольтеру и мне; и неужели вкус жителей московских сходняе со вкусом сего подьячева». Здесь уже под «подьячими» Сумароков имел в виду не только переводчика «Евгении», «подьячим» был и автор «Евгении», сын часовщика Бомарше. Из «подьячих» вышел и постановщик «Евгении» Дмитревский. И вот именно эти «подьячие» начали воспитывать вкус московской публики, и публика была довольна, с восторгом аплодировала новому спектаклю. Обращение Сумарокова к публике кончалось почти истерически: «А ежели ни г. Вольтеру, ни мне кто в этом поверить не хочет, так я похвалю и такой вкус, когда щи с сахаром кушать будут, чай пити с солью, кофе с чесноком и с молебном совокупят панафиду» [3].

---

[1] А. П. Сумароков, Димитрий Самозванец, СПб. 1771, стр. X—XI. Оригинал по-французски.

[2] Там же, стр. VI.

[3] Там же, стр. VIII.

Но ни заклинания, ни ругательства Сумарокова помочь не могли: он возражал против того, что диктовалось самой жизнью, он хотел задержать рост неодолимой потребности в новом искусстве. Дмитревский, воспитанный на классицистическом репертуаре, овладевший всем лучшим в классицизме, чутко улавливал новые потребности и перестраивал русский театр, открывая дорогу реализму. Естественным оказалось использование вначале опыта французской просветительной драматургии, освоение эстетического кодекса Дидро. Делал это Дмитревский не один, а с «приятелями» — переводчиками, молодыми драматургами, воодушевленными реформой великого французского просветителя. Среди этих «приятелей» Дмитревского был и Фонвизин.

Семидесятые годы, начавшиеся с шумного и скандального успеха спектакля по драме Бомарше «Евгения», ознаменовались широким вторжением не только в печать, но и на сцену переводных мещанских трагедий. В 1771 году с успехом прошла пьеса «Честный преступник, или Детская к родителям любовь». В 1772 году уже в Петербурге была сыграна мещанская трагедия Соррена «Беверлей» в переводе И. Дмитревского. В следующем году она была издана Новиковым. Писатели и актеры все более активно и заинтересованно относились к произведениям новой западной драматургии. В 1775 году во Франции была издана новая комедия Бомарше «Севильский цирюльник». Драматург Михаил Попов переводит ее на русский язык и отдает в театр. Автор «Драматического словаря» свидетельствует: «Севильский цирюльник, или Бесполезная предосторожность», комедия в четырех действиях, сочинения г. Бомарше, лучшего сочинителя комедиев нашего времени, на российский язык с французского переведена бывшим придворного театра актером Михайлом Поповым. Оная пиеса имела успех как в переводе, так и в представлении. Представлена была много раз в Санкт-Петербурге, а в Москве имела свою цену более тем, что известная певица г-жа Соколовская, имеющейся в сей пиесе ариею, г. Померанцев в роли Бартоло и г. Шушерин в роли графа Алмавиво, преображаяся в четыре разные характера, принесли отменное удовольствие публике, а себе немалую похвалу» [1].

[1] «Драматический словарь», М. 1787, стр. 125—126.

К концу десятилетия русские читатели и зрители стали знакомиться с новейшей немецкой драматургией, с пьесами Лессинга и Гете. В 1779 году из печати вышли «Клад» и «Солдатское счастье» Лессинга, в 1780 году — «Клавиго» Гете. Трагедию Гете перевел О. Козодавлев, воспитывавшийся в Лейпцигском университете, в котором учился и автор трагедии. Русского читателя она привлекала тем, что была посвящена современности и рассказывала о жизни обыкновенных людей. В основе трагедии лежал реальный факт из биографии Бомарше, приведенный им в своих «Мемуарах». Энергичный и предприимчивый представитель третьего сословия, сын часовщика и сам часовщик, пытавшийся делать карьеру при дворе (все это было до начала литературной деятельности), Бомарше, узнав, что его сестра, жившая в Мадриде, оскорблена женихом — испанским журналистом Клавиго (отказался от ее руки в канун свадьбы),— отправился в чужую страну, чтобы защитить честь девушки. Подобные драматические сочинения удовлетворяли вкусы читателя, уже резко недовольного литературой классицизма. Не случайно трагедия в одном и том же 1780 году вышла двумя изданиями и получила положительную оценку в «Санкт-Петербургском журнале» (ч. VI).

Особую ценность в этом издании представляет предисловие переводчика. Сначала О. Козодавлев характеризует Гете как автора нашумевшего романа «Страдания молодого Вертера». Затем следует общая оценка эстетического новаторства этого писателя: «Г. Гете во всех сочинениях своих подражал единой натуре и не следовал правилам, удаляющим оную и от глаз писателей и полагающим весьма тесные духу их пределы». Нельзя не заметить, что за этим определением стоит философия Просвещения с ее требованием свободы художника. С тех же позиций высоко оценивается переводчиком умение драматурга показывать зависимость характеров героев от обстоятельств их жизни и места действия: «расположение и слог ее (трагедии.— *Г. М.*) соответствует тогдашнему состоянию действующих лиц и месту действия».

Для О. Козодавлева трагедия «Клавиго» интересна именно тем, что она есть явление *нового искусства,* что она находится в ряду тех немецких произведений, которые написаны в опровержение правил классицизма на основе эстетического кодекса, определенного Дидро. Он

пишет: «О таковых драмах, какова есть сия трагедия, писанных непринужденным и естественным слогом, многие из славнейших писателей предложили свету мысли в некоторых сочинениях своих, и я за излишнее почитаю здесь оные повторять» [1].

Далее следует библиографическая ссылка на теоретические сочинения «славнейших писателей», обновивших литературу. Знаменательно при этом, что Козодавлев не считает нужным излагать существо новой эстетической концепции, полагая, что вполне достаточно будет назвать те работы писателей, в которых они «предложили свету свои мысли», и он будет понят. За этим скрывалась уверенность, что сочинения эти отлично известны русскому читателю.

На кого же ссылается О. Козодавлев? Какие сочинения называет? «Рассуждение о драматической поэзии» Дидро, «Французскую поэтику» Мармонтеля, сборник статей и рецензий Лессинга «Гамбургская драматургия», трактат Мерсье «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве» (1773). Все это программные документы «литературной революции», происходившей во Франции и в Германии. О. Козодавлев свидетельствует, что уже в 70-е годы они были известны русским писателям и русским читателям и что обновители литературы ниспровергали правила классицизма, «ставившие писателям утеснявшие их пределы», признавались «славнейшими» деятелями, новыми авторитетами.

О работах Дидро, Мармонтеля и Лессинга я уже говорил в первой главе. Следует остановиться лишь на трактате Мерсье, последнем по времени теоретическом сочинении просветителей. Воспитанный на идеях Дидро и Руссо, он выступил с сочинением, в котором развернул во всей полноте и с большей последовательностью программу реформы драматургии и обновления литературы. К. Н. Державин указывал, что Мерсье, требуя создания актуальной драматургии, формулировал идею народного театрального искусства, которое бы отвечало интересам социальных низов. «Он горячо отстаивает демократический и социальный реализм театра и драматургии, социальную значимость и актуальность его тематики, жизнен-

---

[1] «Клавиго», трагедия господина Гете, СПб. 1780. Предисловие К.

ный реализм его языка, социальную обусловленность и социальную направленность характеристик его персонажей, гражданскую добродетель и героизм, как движущие пружины его действия. Идя значительно дальше Дидро в ниспровержении сословной иерархии драматических жанров, Мерсье несравненно больше своих предшественников демократизирует драму, обращаясь прямо к жизни социальных низов в поисках образов и тематики своего театра» [1].

В ходе огромной работы по созданию демократической и реалистической литературы возникала проблема Шекспира. Его творчество было мостом между искусством Возрождения и Просвещения. Освоение его опыта становилось насущной задачей. Мерсье в своем трактате и выразил это требование, выступая страстным пропагандистом творчества английского драматурга. В России борьба с классицизмом, отказ многих писателей от обязательных «правил», активная деятельность просветителей по демократизации литературы, их опыты создания актуальных и социально значительных произведений в драматургии и прозе, их поиски новых решений характеров — вся эта художественная практика просветителей так же настойчиво требовала и освоения опыта крупных писателей нового направления — Дидро и Бомарше, Руссо, Лессинга и Гете,— и глубокого изучения творчества Шекспира. В 80-е годы многие писатели обращаются к Шекспиру (читают его чаще всего во французских переводах, но некоторые, как, например, Радищев, специально изучают английский язык), переводят его трагедии, из печати выходят работы, характеризующие художественный метод Шекспира и раскрывающие смысл его реформы театра.

Правда, знакомство с некоторыми пьесами Шекспира началось раньше: с 1770 по 1773 год в Петербурге гастролировала английская труппа. В ее репертуаре была трагедия Шекспира «Отелло». В «Санкт-Петербургских ведомостях», например, сообщалось: «На аглинском театре, близ Летнего дворца представлена будет трагедия «Офелло, арап Венецианский» называемая, сего сентября 3 числа» [2]. Играли «Отелло» и в 1772 году. Конечно,

---

[1] «История французской литературы», т. I, изд-во АН СССР, М.—Л. 1946, стр. 786.

[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1771, № 70.

посещало эти спектакли ограниченное число зрителей. Но русские писатели, видимо, на этих спектаклях присутствовали.

В 1779 году из печати вышел перевод комедии Лессинга «Минна фон Барнхельм» под названием «Солдатское счастье». Эта комедия (1767) — программное произведение новой немецкой литературы. Комедия, написанная просветителем, обличала деспотизм реакционного режима Фридриха II и страстно защищала права и достоинство личности. Герои были выхвачены из жизни, их характеры, поступки и мысли определялись обстоятельствами жизни. Они раскрывались без идеализации, в действительной своей сложности и совершали поступки, подсказанные логикой событий и особенностью их характеров.

Выбор этой комедии Лессинга для перевода делает честь ее переводчику, имя которого, к сожалению, нам неизвестно, ибо он скрыл его за инициалами И. З. Это обидно тем более, что он не просто перевел комедию, а «переложил ее с немецкого на российские нравы».

Русификация комедии касалась имен, места действия и некоторых обстоятельств жизни героя. Майор Телльхейм становится майором Добросердом. Минна фон Барнхельм — графиней Евгенией Честкиной, вахмистр Вернер — вахмистром Твердовым. Слуга майора — Юст получает имя Андрей, а дядя граф фон Брухзаль — графа Честкина и т. д. События из Германии переносятся в Россию, из Берлина — в Петербург. Действие развертывается в гостинице (трактире).

В сравнении с оригиналом, русский вариант, несомненно, обеднен. Комедия Лессинга резко критиковала военно-политический режим Фридриха II, обличала прусскую армию, была направлена против политического разъединения Германии, являлась призывом к национальному единству (прусский офицер Телльхейм любит саксонку Минну, он участвует в войне по захвату Саксонии и т. д.). Все эти темы выпали из «переложения». В русском переводе комедии сохранился лишь круг нравственных проблем, выдвинутых Лессингом.

Комедия «Солдатское счастье», судя по сообщению «Драматического словаря», была «представлена на публичном театре» и к тому же издана. Несомненно, она оказывала влияние на публику и на литераторов. Опыт Лессинга в создании характеров, раскрываемых в зави-

симости от обстоятельств их жизни, представал перед русским зрителем и читателем в уже художественно освоенном виде. К сожалению, переводчик не смог передать все высокие художественные достоинства комедии Лессинга. Язык героев в переводе утратил естественность, живость и легкость. «Перекладывая» действие на русские нравы, он не смог средствами языка раскрыть русское начало в характерах.

Но все же некоторые образы комедии удались автору. Кроме Добросерда, честного человека, патриота, интересен характер его слуги Андрея. Он тоже честный человек и предан майору искренне, потому что уважает и ценит его человечность, храбрость, справедливость. Удачен образ Марфы — служанки Евгении. Дочь мельника, она в детстве была взята в барский дом и училась всему тому, чему учили барышню. Марфа — первый в русской драматургии образ крепостной, получившей образование. При этом автору чужда сословная оценка человека, и потому Марфа показана *не как крепостная,* но как исполненный достоинства *человек,* умная девушка, советница и наперсница Евгении. Любопытна фигура дяди Евгении, правда, к сожалению, очерченная очень бегло. Богатый, благородный человек, он живет в своем имении, не служит, воспитывает племянницу в духе глубокого уважения к человеческому достоинству. Заботясь о счастье своей воспитанницы, он, еще не зная Добросерда, одобряет ее выбор, ибо он ценит в человеке не «титлы», а честь и личные заслуги, которыми известен Добросерд. В конце комедии он приезжает в Петербург. Евгения говорит о нем: «Многие беспокойствы принуждали его отъезжать в дальние деревни, но, возвратяся, он получил желание узнать в лицо жениха единственной его наследницы, и для того он сюда едет тебе меня вручить, как дядя, как опекун, как отец» [1].

Благородная Евгения, мужественный Добросерд, ее избранник, честный человек дядя Честкин, одобряющий избранника своей племянницы и способствующий ее счастью,— вся эта лессинговская коллизия в русском «переложении» как бы предвещала коллизию «Недоросля»: Софья, Милон, Стародум. Значение «Солдатского счастья»

---

[1] «Солдатское счастье, комедия в пяти действиях г. Лессинга», СПб. 1779. стр. 63.

прежде всего в том, что оно свидетельствует о возраставшей потребности русского зрителя в новой драматургии. Эту потребность чувствовали не только литераторы-просветители, но и писатели типа неизвестного переводчика «Солдатского счастья». «Переложение» комедии Лессинга на русские нравы помогало и расчищало дорогу оригинальным русским сочинениям.

2

В 1781 году в университетской типографии у Н. Новикова вышла книга «Гаррик, или Аглинский актер. Сочинение, содержащее в себе примечания на драмы, искусство представления и игру театральных лиц с историческо-критическими замечаниями и анекдотами на лондонские и парижские театры». Книга эта посвящена знаменитому английскому артисту Давиду Гаррику (1717—1779). С его именем связана реформа английского театра — он утвердил реализм актерского исполнения. Осуществлено это было на основе репертуара Шекспира, блистательным интерпретатором которого и явился Гаррик. Слава о нем пронеслась по всей Европе. Его гастроли в Париже закрепляли победу новой драматургии, способствовали реформе французского театра, вызывали напряженный интерес к Шекспиру.

Вот почему книга о Гаррике получила европейское распространение — она была переведена на французский, немецкий и русский языки. Естественно, книга эта прежде всего оказывалась направленной против классицистических норм актерского исполнения, помогала актерам, да и широкой публике, осваивать опыт и знакомиться с реалистической игрой Гаррика. Но в русских условиях книга о Гаррике имела и другое, не меньшее, а может быть, и большее значение — *она явилась*, в сущности, *первой книгой о Шекспире,* поскольку в ней делались «примечания» «на главные произведения» великого английского драматурга, подробно объяснялись его принципы построения сложного человеческого характера.

Автор книги, опираясь на опыт Шекспира и Гаррика, отстаивал свободу творчества, решительно выступал против регламентаций классицизма, против системы раз навсегда установленных правил, направленных на то, что-

бы исключить из творческого процесса личность художника. «Искусства представлять,— читаем мы там,— достигают не чрез науку; театр есть картина света; на оном должно следовать лишь единой природе, а подвергаться правилам, значит, лишить себя всего своего огня» [1].

Автор решительно отвергал в актерском искусстве и литературе основной принцип классицизма — подражание образцам. «Рабски одному другого копировать» — значит губить искусство, приравнивать его «к дарованиям обезьян и попугаев». «Путь подражания» — «слаб и бесплоден». Художник, артист или писатель должны следовать во всем природе, быть верны ей. Но в этот старый тезис о подражании природе вкладывался новый смысл. «Появляющийся на театре Гаррик научает нас подражать одной природе, чтобы наконец быть копиею с самого себя» [2]. Все эти рассуждения покоятся на глубоком уважении к человеку, личности художника, на доверии к писателю и актеру. Отсюда и разъяснение: подражать природе — значит быть самим собой. Шекспир не следовал правилам, был самим собой, оттого в его творениях «огонь» его личности.

Тщательно развивается в книге проблема правдивости в театре и драматургии. «Предмет театрального представления состоит в начертании природы благородными и приятными обстоятельствами. От актера зависит придать выдумке всевозможное правдоподобие; и если достигнет сего, то он нашел, что собственно называется истиною театрального представления. Чрез сие выражение разумеют совокупление правдоподобий, кои на вышнею степень истины приближаются, причем зритель может думать, что смотрит на истинное приключение» [3]. Правдивость поведения актера на сцене, героя — в произведении, определяется пониманием влияния обстоятельств на характер человека: «Чтоб исправно выразить театральное действие, надлежит так же прилежно действовать, как долженствовал поступать тот, коего представляют в тех обстоятельствах, которые актер изображает» [4].

---

[1] «Гаррик, или Аглинский актер...», М. 1781, стр. 12—13.
[2] Там же, стр. 35, 37.
[3] Там же, стр. 203.
[4] Там же, стр. 206.

Развивая мысли о правдивости, естественности, оправданности поведения героев в обстоятельствах его жизни, автор все время ссылается на опыт Шекспира. Книга наполнена множеством примеров из его трагедий и комедий, которые призваны показать правду сложного человеческого характера, его психологию, раскрытую во всей глубине. Все эти обильные примеры именуются «счастливыми смелостями».

Важнейшей мыслью книги является утверждение автора, что предметом истинного искусства должен быть не дворянин и не мужик, но человек. Писатели или актеры, создавая образ героя, только тогда достигнут успеха, когда раскроют его как неповторимую личность прежде всего. «Не должно забывать человека в ирое, и сочинитель с актером никогда не позабудут природу, если имеют подобострастие к чувствованиям. Шакеспир, умевший толь хорошо соединять чувствительность сердца с величием души, оказал оное в характере Макдуфа, и между тем как он побеждает скорбь постоянством ироя, скорбь дает ему чувствовать, что он человек» [1].

Ссылаясь на трагедию «Ромео и Джульетта», автор книги на конкретных сценах показывает, как Шекспир учит актера быть правдивым, естественным, человечным. «Когда Ромей узнает о смерти Юлиты, тогда Шакеспир, довольно сведущий, чего желает сердце и что оно претерпевать должно, влагает Ромею следующий стих в уста: «Теперь, о судьба, могу я пренебрегать тебя!» Актер без сумнения должен сей разумной бережливости сочинителя в рассуждение сих слов подражать, когда он их произносит; скорбь его велика, чтоб удобно было соединять со оною длинный и огромный восторг. Мы читаем страшнейшее отчаяние в переменяющемся лице, его дичеющих глазах, его мертвеющем цвете и звуке угасающего голоса; он пренебрегает самим небом и сии угрозы не состоят в вытье, в противном же случае он умножает силу, ослабляя выражение, он готов умереть, превосходя смерть и отчаяние, кои слабы потрясти его духом, он весь ужас, который, кажется, себе запрещает, распространяет по нашим душам. Ромей изображен великодушным и нежным, временем горячим, но только по случаям, составляющим отголоски его добродетелей, иногда близок пасть под

---

[1] «Гаррик, или Аглинский актер...», стр. 43.

бременем страстей своих, но всегда их победитель: в семто есть великое искусство сочинителя»[1].

Подобными примерами наполнена книга. Демонстрируя «счастливые смелости» великого писателя-реалиста, снабжая «примечаниями» множество сцен, автор оказывал огромную услугу русскому читателю, выступая первым «проводником» по Шекспиру и истолкователем его художественного новаторства.

Гаррик был великолепным интерпретатором Шекспира. Автор книги о нем, естественно, говорит о двух жанрах, в которых воспроизводилась жизнь драматургом — трагедии и комедии. Эти жанры разрабатывал и классицизм. Но «правила» мешали правдивому воспроизведению жизни, лишали художника «своего огня», сословная оценка героев не позволяла увидеть в каждом герое человека. У Шекспира в трагедиях и комедиях жизнь раскрыта в своей сложности и полноте связей. В трагедии человек раскрывался «в несчастиях и преступлениях». Комедия помогала воссоздавать «настоящий образ обыкновенной жизни». В этой формуле сказался опыт эпохи. Потому-то комедия и была боевым жанром нового искусства, потому она и шла в авангарде.

Задача изображать «обыкновенное» и привела к созданию отличного от трагедии жанра — драмы. Один из реформаторов драматического искусства Мармонтель так определил природу жанра: «Драма. Так нынче называют чаще всего вид народной трагедии, в которой представлены наиболее мрачные происшествия и наиболее жалостные ситуации обыденной жизни». «Детство, старость, дряхлость в нищете, разорение честной семьи, голод, отчаяние — это положения чрезвычайно трогательные». «Домашние несчастья, происшествия обычной жизни также имеют преимущество быть близкими нам, и хотя они поражают нас меньше, чем приключение героев и королей, они трогают нас более живо,— в этом нет никакого сомнения; и если жанр, представляющий наибольший интерес для наибольшего числа людей, есть лучший из всех, то драма превосходит трагедию: Корнель, Расин, Вольтер мало знали великое искусство трогать»[2].

---

[1] «Гаррик, или Аглинский актер...», стр. 113—115.

[2] Oeuvres complètes de Marmontel, t. 13, à Paris, 1818, p. 176—177.

Русские переводы трагедий Шекспира появились поздно — в 1787 году. Но это не значит, что до того Шекспир не был известен в России. Еще в 40-е годы Сумароков читал Шекспира и, по-своему понимая и толкуя его, воспользовался сюжетом «Гамлета» для создания своей одноименной трагедии (1747). Особый интерес к Шекспиру возник, естественно, в 60—70-е годы, когда в России начали проявлять пристальное внимание к «революции в искусстве» на Западе. Знакомство с творчеством английского драматурга вызывало желание сделать его произведения явлением русской литературы, поэтому появляются переводы отдельных сцен и известных монологов прославленных героев трагедий. Особую популярность получил монолог Гамлета «Быть или не быть». Первый перевод его был сделан И. И. Шуваловым. Новиков в своем «Опыте исторического словаря» писал, что Шувалов «перевел из Шекеспировой трагедии Гамлетов монолог с великим успехом» [1]. Как известно, Шувалов после прихода к власти Екатерины вынужден был уехать за границу, много путешествовал, а потом обосновался в Италии, где прожил восемь лет. В Россию он вернулся только в 1778 году. Новиков же писал об этом переводе в 1771 году («Опыт» вышел из печати в марте 1772 г.). Следовательно, перевод был сделан Шуваловым до отъезда из России,— видимо, в начале 60-х годов. Перевод не был напечатан, и рукопись его до нас не дошла.

В 1775 году в Москве в «Опыте трудов Вольного российского собрания при Московском университете» был напечатан перевод «александрийскими стихами» монолога Гамлета «Быть или не быть». В 1772 году в журнале «Вечера» (ч. 1) появился отрывок из 5-го действия «Ромео и Джульетты» — последний монолог Ромео у гроба Джульетты. В последующем — в 80—90-е годы — в печати появлялись переводы монологов Генриха IV, Юлия Цезаря, короля Лира и др. [2].

Первый дошедший до нас полный перевод трагедии Шекспира был осуществлен в 1783 году в Нижнем Новгороде. Неизвестный переводчик перевел, а в 1787 году в Петербурге издал «Жизнь и смерть Ричарда III, короля

---

[1] Н. И. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 364—365.

[2] Подробнее об этом см. в книге: «Шекспир и русская культура», изд-во «Наука», М.—Л. 1965, стр. 18—80.

Аглинского, трагедия господина Шакеспера». В духе сложившейся традиции переводчик предпослал трагедии предисловие. Но не сам написал его, а сделал «выписку из мнения г. Вольтера о Гомере, в котором судит он и о достоинствах Шакеспера, автора сей трагедии». Широко было известно отрицательное отношение Вольтера к «варвару и дикарю» Шекспиру. В то же время Вольтер признавал гениальность драматурга и даже сам использовал его опыт. Неизвестный переводчик поступал, несомненно, остроумно, выбрав из Вольтера *похвалы* Шекспиру. Классицист оказывался вынужденным признавать право гения писать не по правилам, отступать от требований нормативной поэтики и изображать жизнь в ее широком течении. «Сии пьесы,— приводит переводчик слова Вольтера,— суть уроды в рассуждении трагедии. Некоторые из них есть такие, которые многие годы продолжаются, в первом действии героя крестят, а в пятом умирает он от старости; представляются в них колдуны, мужики, пьяницы, дураки, могиляки, копающие могилу и поющие дурные песни, играя мертвыми головами».

Осудив демократизм Шекспира, его смелое изображение «мужиков, пьяниц, могиляков», Вольтер в то же время признает, что «пьесы-уроды» пользуются в Англии широкой популярностью и любовью народа. Чем же объяснить это? Что это — ошибка, заблуждение? И отвечает: «дело сие невозможное, дабы целая нация обманывалась в рассуждении чувств и находила удовольствие там, где его нет». Народный успех шекспировских трагедий и комедий заставлял делать вывод: «Такова есть привилегия разума изобретательного. Он прокладывает себе дорогу, по которой никто до него не ходил прежде, он бежит без проводника, без науки, без правил, он заблуждает в своем пути, но далеко, однако ж, оставляет за собою все то, что есть порядок и точность» [1].

В 1771 году, как мы помним, Сумароков, исступленно нападавший на «пакостный род» «слезной комедии», опубликовал предисловие к трагедии «Димитрий Самозванец», в котором цитировал ответ Вольтера на свое письмо. Вольтер разделял сумароковское отрицательное отношение к новому жанру, выпадавшему из «правил» классицизма. Тогда обращение к авторитету Вольтера помо-

---

[1] «Жизнь и смерть Ричарда III...», СПб. 1787, стр. 4—5.

гало борьбе с отступниками. В 1787 году русского читателя с помощью того же авторитета убеждали, что ломать «правила» можно, что «без проводника, без науки» можно даже создавать художественно более совершенные произведения, что писатель, прокладывая себе дорогу, «по которой никто до него не ходил прежде», оказывался способным быть оригинальным.

В том же, 1787 году в Москве, в типографии Н. Новикова, издана была еще одна трагедия Шекспира в переводе Н. М. Карамзина — «Юлий Цезарь». С Шекспиром Карамзин познакомился еще в юности. Формирование эстетических убеждений будущего писателя проходило под непосредственным воздействием Шекспира. Уже в девятнадцать лет он задумывает создать «русского Шекспира» — серию переводов его трагедий и комедий. В двадцать лет он осуществляет перевод «превосходного творения» драматурга — «Юлий Цезарь». К нему, в соответствии с традицией, Карамзин приложил предисловие. Объясняя русскому читателю смысл художественного новаторства Шекспира, Карамзин выражал и свое личное восхищение могучим талантом этого писателя. Шекспир, по Карамзину, всем своим духом отрицал «правила», и в этом его величие. Шекспир формировал карамзинский идеал свободного художника-гения, отрицающего всякие узы и предписания. «Что Шекеспир не держался правил театральных, правда. Истинною причиною сему, думаю, было пылкое его воображение, не могшее покориться никаким предписаниям. Дух его парил, яко орел, и не мог парения своего измерять тою мерою, которою измеряют полет свой воробьи. Не хотел он соблюдать так называемых единств, которых нынешние наши драматические авторы так крепко придерживаются; не хотел он полагать тесных пределов воображению своему: он смотрел только на натуру, не заботясь, впрочем, ни о чем».

Верность натуре, правда жизни во всем ее многообразии, демократизм и широта интересов; умение видеть поэзию в самом обыкновенном, в человеке любого общественного положения — таковы особенности дарования Шекспира. «Гений его, подобно гению натуры, обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он и героя и шута, умного и безумца, Брута и башмачника. Драмы его, подобно неизмеримому театру натуры, исполнены многоразличия: все же вместе со-

ставляют совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных писателей»[1].

Но самое главное в Шекспире — его философия человека и мастерство в создании характеров. В каждом действующем лице — короле и башмачнике, полководце и шуте — он раскрывает прежде всего человека, позволяя зрителю и читателю увидеть сокровенную жизнь сердца, живые страсти, одушевляющие личность или терзающие ее душу. «Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекеспир; немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец».

Юноша Карамзин пишет об этом с душевным волнением — он не только знакомит русского читателя с шекспировским миром, но и делится с ним своим открытием, что человек является главной и определяющей целью искусства, что есть великое искусство, которое помогает людям находить самих себя, постигать живой мир жизни, открывать красоту в «натуре». «Все великолепные картины его,— пишет Карамзин,— непосредственно натуре подражают; все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения — выражение, для каждого движения души — наилучший оборот. Живописание его сильно, и краски его блистательны, когда хочет он явить сияние добродетели; кисть его весьма льстива, когда изображает он кроткое волнение нежнейших страстей; но самая же сия кисть гигантскою представляется, когда описывает жестокое волнование души».

Указал Карамзин в своем предисловии и противников Шекспира. В частности, приведены им критические замечания Вольтера об английском драматурге. По Карамзину, эта критика имела целью «уменьшение славы Шекеспировой». Но она была безуспешной. Влияние Шекспира было всеобщим — ему подверглись даже те, кто

---

[1] «Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекеспира», М. 1787, стр. 5—6.

критиковал его: «Вольтер лучшими местами в трагедиях своих обязан Шекеспиру» [1].

Перевод Карамзина был замечен. Автор «Драматического словаря» внес его в свою книгу и с похвалой отнесся к труду переводчика. Опираясь на предисловие, автор «Словаря» одобряет нарушение Шекспиром «правил» и осуждает его критиков. «Что ж Шекеспер не держался театральных правил, тому истинная причина почесться может пылкое его воображение, не могшее покориться никаким правилам, в чем его осуждает знаменитый софист г. Вольтер, также и российский стихотворец г. Сумароков» [2]. Заявление это — лишнее свидетельство того, как низок был авторитет классицизма в ту пору. Шекспир — гений. Его «пылкое воображение» оправдывается, признается основанием его эстетики. Критика же его «софистом Вольтером» и «русским стихотворцем Сумароковым» объявляется неосновательной. Знаменитые классицисты уже более не являются авторитетами.

Шекспира читали, но не играли. Комедии и драмы Бомарше и Мерсье с шумным успехом шли в театрах, их читали, когда они издавались. В апреле 1784 года в Париже была сыграна новая комедия Бомарше «Женитьба Фигаро». Через год она вышла из печати. Демократический зритель принял ее с восторгом. По сообщению газет, ее играли семьдесят раз подряд. Слава «Женитьбы Фигаро» докатилась до России — книжные лавки Петербурга и Москвы стали продавать французское издание комедии. В новиковском кругу созрело намерение подготовить русский перевод для издания и театра. Переводчик в своем предисловии так рассказал об этом: «Между тем комедия читана была почти всеми любящими театр и знающими тот язык, на котором она писана; была расхвалена; суждено, что желательно б видеть ее на нашем языке». «Все любящие театр и знающие» французский язык понимали, что перевести комедию — дело нелегкое, и все-таки потребовали от будущего переводчика, молодого человека, взяться за работу. «Таким-то образом, — признается он, — я приневолен был отважиться на сие». В 1786 году перевод был завершен, и в январе 1787 года комедия была сыграна на «Вольном Петровском театре»

---

[1] «Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекеспира», стр. 4, 5.
[2] «Драматический словарь», М. 1787, стр. 164.

в Москве. В том же году комедия вышла отдельным изданием в типографии Н. Новикова.

Переводчиком ее был двадцатилетний Александр Лабзин. Занимаясь в Московском университете, он рано попал под влияние профессора Шварца — масона и мистика. В возрасте пятнадцати лет, в 1781 году, он вступил в «Собрание университетских питомцев», идейным вдохновителем которого был все тот же Шварц. В 1782 году он принимал активное участие в московском журнале Шварца «Вечерняя заря». В последующем, особенно в первое десятилетие XIX века, А. Лабзин оправдает имя лучшего ученика Шварца. Но путь идейного развития Лабзина не был ровным. После смерти Шварца, в 1784 году, Лабзин, лишившись гипнотического влияния профессора, проявил интерес к художественной литературе, оказался в числе других воспитанников университета в кругу сотрудников Новикова. В 1786 году, как он сообщил, его «приневолили» перевести «Женитьбу Фигаро». В предисловии он признавался читателям, что «это первый опыт трудов моих в сем роде». За первым последовал другой. В 1787 году он стал переводить одного из радикальных драматургов предреволюционной Франции Мерсье («Судья»). В 1788—1789 годах он сотрудничал в журнале вольтерьянца Рахманинова «Утренние часы».

Предисловия Александра Лабзина к «Женитьбе Фигаро» и «Судье», несомненно, представляют значительный интерес. Предисловие к комедии Бомарше, например,— это серьезная статья в двадцать две страницы, в которой юный литератор принципиально отстаивает новую антиклассицистическую эстетику, страстно пропагандирует антифеодальную комедию Бомарше.

Во Франции «Женитьба Фигаро» вышла с предисловием Бомарше. А. Лабзин усвоил и принял эстетическую и идеологическую позицию Бомарше. В своем предисловии он использует мысли и аргументы французского комедиографа и теоретика. Иногда он прямо ссылается на Бомарше, но чаще стремится, опираясь на опыт «Женитьбы Фигаро», обосновать и оправдать рождение антиклассицистических произведений в русской литературе.

Бомарше доказывает право и долг автора комедии изображать «обыкновенное», подлинную жизнь реальных людей, общественные пороки, «положения, беспре-

станно рождаемые социальной рознью». При этом он ссылается на авторов трагедий, которые «настолько смелы, что допускают чудовищные преступления, заговоры, захват власти и т. д.». Автор комедий не может «преувеличивать обыкновенное», ибо он верен жизни и рисуемым характерам, «выхваченным прямо из наших нравов», а сюжеты комедий берет «из жизни общества». Смелость комедиографа — в создании характеров, являющихся воплощением общественного порока.

Лабзин усваивает эту мысль и доказывает правоту новых принципов на русских примерах — Сумарокову он противопоставляет Фонвизина. «Трагический автор, смелый в своих произведениях, отваживается допускать... похищение престола, как-то в «Дмитрии»; отравление ядом, как-то в «Хореве»... и другие страшные злодеяния и редкие преступления». Комедия раскрывает не исключительное, а «обыкновенное»: «Комедия ж не так смела, она не переходит за черту обыкновенных пороков, картины ее списываются с образцов, какие представляют ей обыкновенные нравы; предметы свои заимствует она из общежития». Но изображение «обыкновенного» требует от драматурга создания художественно сильного характера порочного. «Каким же образом выставить гнусность порока, не представя, по крайней мере, одного порочного? Как показать картину грубого невежества без Скотинина, худого воспитания без Митрофанушки?» В принципах обличения общественных пороков есть общность между басней и комедией. «Басня есть малая комедия; все различие их в том, что в оной звери бывают разумны, а в сей люди часто глупее скотов, и что еще хуже, злее зверей» [1].

Только тогда писатель исполнит свой долг, когда объектом сатирического изображения он изберет пороки, действительно «раздирающие общество». «И ежели в пьесе нравы некоторых лиц показываются порочными, то ужли для сего их выгонять из сцены? Что ж останется осуждать в театре? Осмеивать ошибки, насмехаться над недостатками? Стоит ли это труда, чтоб о сем писать?» Эта «всеобщая критика» далека от «злобной и личной сатиры». Сатира на личность отвергается Лабзи-

---

[1] «Фигарова женитьба, комедия в пяти действиях сочинения Петра Августина Карона де Бомарше», М. 1787, стр. V, X—XI.

ным. Он ратует за комедию больших идей, за социальную и общественную сатиру. «Благородное рвение театрального писателя должно стремиться к тому, чтоб показать в своем виде пороки и злоупотребления, переменяющие тысячу разных личин, под именем господствующих обычаев». Если порок рядится в тогу разных личин, ища себе оправдания в господствующем обычае, то писатель должен суметь через созданный им живой характер порочного человека раскрыть общественную гибельность «господствующих обычаев», их страшную бесчеловечность, их способность уродовать и калечить личность.

«Когда писатель вступает на театр, то он договаривается с публикою научать и увеселять ее; и если нравственность полагать наиболее в научении, то надлежит знать, что исправлять людей не можно, не показав их таковыми, каковы они в самом деле. Итак, должен ли он заимствовать себе предметы вне общества, из несуществующих, небывалых случаев? Это то же, что если б для научения смеху начать свистать, вместо плача стать кряхтеть. Пусть продолжает писатель писать свои картины с живых образцов; пусть продолжает, хотя и подвергнет тем себя осуждению в вольности» [1]. Подобные суждения и определяли практику Фонвизина, показавшего в лице Скотинина и Простаковой страшную и уродующую силу господствующего обычая, когда «люди составляют собственность людей» [2], и были добрым напутствием новым писателям идти по этой, единственно достойной писателя, дороге.

Выступление Лабзина знаменательно. Он не был ни опытным литератором, ни выдающимся критиком. Перевод и предисловие — это его дебют. И в то же время статья исполнена умных и здравых мыслей, она характеризует автора как убежденного сторонника нового искусства и противника классицизма. Во многом Лабзин несамостоятелен. Он опирается на суждения опытного Бомарше и, безусловно, высказывает взгляды приятелей, «приневоливших» его перевести комедию на русский язык, тех «любителей театра», которые обсуждали «Женитьбу Фигаро», высоко ценили общественную смелость

---

[1] «Фигарова женитьба...», стр. XI—XII.

[2] Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, Гослитиздат, М.—Л. 1959, стр. 265. (Далее по этому изданию.)

автора и его художественные достижения. Тем и интересна статья Лабзина, что она выражает не индивидуальную точку зрения, что она не исключительное явление,— в ней запечатлены уже прочно бытующие в московском кругу литераторов новиковского центра убеждения и взгляды.

Вторая половина статьи посвящена подробной характеристике главных героев комедии. Здесь Лабзин открыто ссылается на автосуждения Бомарше. Драматург же вынужден был защищать своих героев от нападок «шайки крикунов», оскорбленных аристократов и литературных староверов. Лабзин как бы предваряет возможную критику комедии в России. При этом автор предисловия некоторые положения Бомарше уточняет или меняет акценты. Вот как объясняет поведение графа Альмавивы Бомарше: «Испанский гранд влюблен в одну девушку и пытается ее соблазнить, между тем соединенные усилия девушки, того человека, за которого она собирается выйти замуж, и жены сеньора расстраивают замыслы этого властелина, которому его положение, состояние и его расточительность, казалось, могли бы обеспечить полный успех».

Лабзин меняет акцент и говорит о том, что дело вовсе не в богатстве и щедрости графа, а в том, что он поступает недостойно, самовластно, ибо развращен властью и богатством: «Знатный испанский господин, влюбившись в молодую, просватанную уже девушку, хочет склонить ее к себе в любовь; она, будучи честна, противится намерениям его; жених ее и жена графа соединенными силами разрушают предприятия сего самовластного господина, когда знатность, власть и щедрость делают его таковым, что ничто ему помешать не может в исполнении его желаний». Вот почему, говорит вслед за Бомарше Лабзин, в комедии автор «вместо нападения на один порочный характер... употребил смелость поместить кучу таких злоупотреблений, кои раздирают общество».

Заслуживает внимания определение главного конфликта комедии как «живого сражения власти, силы, щедрости и всего, что только обольщение имеет привлекательнейшего, с разумом, остротою, проворством и искусством». В итоге «порочный господин, жертвующий во удовлетворение своим страстям всем, что состоит в его власти, и даже добродетелию своих подчиненных», «под-

вергается посмеянию», терпит поражение, оказывается «пристыженным и униженным» [1].

Комедия «Женитьба Фигаро» с успехом прошла на московском театре. По свидетельству Лабзина, этот успех определен прежде всего искусством автора, а потом «искусством и старанием» актеров и актрис М. и У. Синявских (играли графиню и пажа) и Померанцевой (Сусанна).

Наряду с Бомарше, молодые литераторы проявляли интерес к драматургии Мерсье. В 1778 году вышла его драма «Женевалл, или Французский Барневель». В 1783 году новый перевод этой драмы, сделанный студентом Алексеем Пушкиным, издал Н. Новиков. В 1784 году в типографии Н. Новикова вышла одна из радикальнейших драм Мерсье «Беглец» («Дезертир»). В 1785 году в Москве вышла драма «Уксусник» («Тачка уксусника»). Реализуя свои теоретические положения о необходимости глубокой демократизации литературы, Мерсье сделал героем своей драмы представителя самых бедных и неимущих классов Франции. По свидетельству «Драматического словаря», пьеса «играна с успехом в Москве». В 1788 году в переводе Александра Лабзина вышла в Московской типографии Пономарева драма «Судья». Так социально-бытовые драмы Мерсье, отражавшие нарастание классовых битв во Франции накануне революции, оказались изданными и сыгранными в театре, полюбились русским зрителям, помогая демократизации литературы и способствуя росту мастерства писателей в раскрытии живых характеров, взятых из «общежития».

Драма «Судья» была реализацией завета Дидро, предлагавшего в «Драматическом искусстве» развить сюжет, который бы показывал, как обстановка влияет на человека, определяя его поступки, вынуждает совершать те или иные действия. Эстетика классицизма не позволяла вскрывать «все, что относится к общественному положению человека». Это могло делать новое искусство. Человек добродетелен или стремится быть добродетельным, и вдруг оказывается способным совершить преступление, быть источником зла. Кто виноват в этом, спрашивал Дидро, и отвечал: «Нужно винить жалкие условности, развращающие людей, а не человеческую природу».

---

[1] «Фигарова женитьба...», стр. XIV, XVI—XVII.

Ставя так вопрос, Дидро высказывает пожелание: «Пусть возьмется кто-нибудь показать на сцене жизнь судьи; пусть усложнит свой сюжет, насколько это возможно, но так, чтобы все мне было понятно; пусть герой будет вынужден, в силу своего положения, либо пренебречь достоинством и святостью своего звания и обесчестить себя в глазах общества и своих собственных, либо пожертвовать собой, своими страстями, вкусами, состоянием, происхождением, женой, детьми...» [1]

За предложенный сюжет взялся Мерсье. Александр Лабзин в предисловии считает нужным подчеркнуть, как автор подробно разрабатывает вопрос о сложности человеческого характера. «Г. Мерсье отменно счастлив либо отменно искусен был в выборе расположения сей драмы. Все представленные в ней лица добродетельны... При всем том выходит контраст из противоположения, так сказать, сих добродетельных лиц. Для чего? Для того, что и добродетельный человек может быть виною несчастья и делаться иногда злодеем, когда даст волю слабости или страсти своей над рассудком и правотою сердца» [2]. Внимание к личности, постижение ее внутренней жизни, раскрытие человека во всей его сложности, порождаемой воспитанием и общественными условиями жизни, открывались русским читателям, зрителям и писателям в трагедиях Шекспира, в драмах Мерсье и в конце 80-х годов — в трагедиях Лессинга.

Трагедию Лессинга «Эмилия Галотти» перевел Н. Карамзин, перевел в 1786 году, а через два года ее издал Н. Новиков. За четыре года до того эта трагедия была переведена и издана в Петербурге (перевел ее некто г. А.....). Трагедия в переводе Карамзина несколько лет игралась на московском театре, «и всегда при рукоплесканиях зрителей» [3]. Работу свою Карамзин делал для театра и, как он сам признавался, очень «спешил». В кратком обращении «К читателю» он посвятил трагедию читателям: «Вам, умеющим ценить драматические сочинения и никогда не сравнивающим гишпанских фарсов с драмами Лессинга, вам, видящим в первых одни острые

---

[1] Дени Дидро, Собр. соч. в 10-ти томах, т. V, стр. 349, 348.

[2] «Судья, драма. Перевод из сочинений господина Мерсьера», М. 1788. Предисловие переводчика.

[3] «Московский журнал», 1791, январь.

шутки, а в последних произведения философа, проникающего взором во глубину сердца человеческого»[1]. Предисловие Карамзин не успел написать. Но желание объясниться с читателем, поговорить о художественных открытиях Лессинга осталось. Это намерение он выполнил позже в виде рецензии на спектакль («Московский журнал», 1791, январь). Несомненно, взгляд на Лессинга, высказанный в рецензии, сложился раньше, в то время, когда он работал над переводом трагедии.

Анализируя «Эмилию Галотти», Карамзин ставит в статье кардинальные вопросы — человек и государство, зависимость его счастья от условий жизни, художественное раскрытие психологического мира личности. Трагедия привлекает критика тем, что драматург, раскрывая интимную жизнь своих героев, показал в то же время, что человек не может отделиться от общества, от политических обстоятельств, его окружающих, что счастье не внутри человека, а зависит и от законов, и от действий монарха. Анализируя трагедию, Карамзин прямо заявляет, что упование героя ее Одоардо на справедливость монарха иллюзорно: «Какие же средства оставались ему спасти ее (дочь свою Эмилию. — *Г. М.*)? К законам ли прибегнуть там, где законы говорили устами того, на кого бы ему просить надлежало?» Ценя Лессинга за глубокое «знание сердца человеческого», Карамзин с одобрением говорит о том, как обстоятельства заставляют Эмилию «языком Катона говорить о свободе души». Карамзин подводит читателя к мысли о праве личности на сопротивление, правда, на пассивное, но все же сопротивление тирану и вообще всякому, кто «другого человека приневолить может».

Испытания, обрушившиеся на дочь и отца, выводят их из сферы домашних забот. Насилие вызывает сопротивление, в котором рождается прекрасная личность. Защита свободы делает человека мужественным, решительным, открывает истинное его духовное богатство. Самообнаружение личности происходит не сразу. Оно дано в движении, раскрывается как сложный психологический процесс. Поэтому писатель должен знать «сердце человеческое». Карамзин, рассматривая характер Одоардо, своим

---

[1] «Эмилия Галотти», трагедия в 5 действиях г. Лессинга, М. 1788.

комментарием помогает читателю увидеть процесс рождения его трагического решения: «Когда человек в крайности решится на что-нибудь ужасное, решение его, пока еще не приступил он к исполнению, бывает всегда, так сказать, *неполное*. Все еще ищет он кротчайших средств — не находит, но все ищет, как будто бы не веря глазам или рассудку своему». Критик на примерах показывает, как одна мысль сменяется другой у Одоардо, как чутко прислушивается он к голосу сердца и рассудка, и поясняет от себя: «Такие скорые перемены в намерениях мятущейся души весьма естественны. Она бывает внимательна к самому ветерку и слушает, не шепчет ли ей какой глас с неба».

Изображая «мятущуюся» душу Одоардо, Лессинг создает глубоко психологические сцены его бесед с Эмилией. Карамзин стремится помочь читателю понять всю сложность и тонкость душевного состояния отца. Эмилия, боясь не принуждения, а соблазна, говорит о своем намерении покончить с собой. «Одоардо, желая увериться в ее решимости, дает ей кинжал — она хочет заколоться, но он вырывает его, сказав: «Это не для твоей руки...» При сих словах он должен был думать: «У тебя есть отец; так или инак, но ему надлежит спасти тебя». Эмилия, срывая у себя с головы розу, хочет его еще более тронуть. «Ты не должна украшать волосы такой женщины, какою отец мой хочет меня видеть!» Одоардо отвечает только повторением ее имени — произносил ли он его когда-нибудь в жизни своей таким голосом и с таким чувством!»

Карамзин-критик объясняет читателю глубокий смысл недоговоренностей, пауз, во время которых окончательно складывается решение Одоардо убить свою дочь. «Душа его обнаружилась перед проницательною Эмилиею. «О! Если угадываю ваши мысли! — говорит она, пристально смотря ему в глаза.— Но нет, вы и этого не хотите. Для чего же бы медлить?» «Некогда был такой отец, который, избавляя дочь свою от стыда, пронзил кинжалом грудь ее и — вторично даровал ей жизнь». «Мне кажется,— продолжает Карамзин,— что я в сию минуту вижу всю душу Одоардову: «Итак, дочь моя думает сама, что я могу умертвить ее, что я не имею иного способа избавить ее от бесчестия и потому должен умертвить ее? Итак, был пример дочеубийства? Был дочеубийца, которому

удивляется потомство? И могли ли обстоятельства его быть ужаснее моих? Кажется, что я уже слышу тирана, идущего похитить у меня дочь мою. Нет, нет! он не похитит, не обесчестит ее...» И хладное железо пронзает Эмилиину грудь...»[1]

Карамзин высоко ценит переведенную трагедию, считая ее «венцом Лессинговых драматических творений». Подобные статьи воспитывали мужество в отстаивании чести и достоинства, учили ненависти к тиранам, открывали и объясняли эстетическое новаторство Лессинга, одного из обновителей искусства.

Названными переводами не исчерпывается знакомство русских читателей с новой французской и немецкой драматургией. Я привел только некоторые переводы, но драм и комедий того же направления было значительно больше и они также с успехом шли в театрах. Огромную роль играли в литературном движении переводы прозаических сочинений, которые с не меньшей художественной силой осваивали действительность, современный мир, обнаруживали поэзию в обыкновенной жизни. В России с увлечением читали романы Руссо, Фильдинга, Ричардсона, Гете и многих других авторов. Переводились статьи и книги просветителей, в которых развертывалось учение о свободном человеке, о зависимости его характера от социальных обстоятельств жизни. Читатель мог познакомиться с такими сочинениями, как, например, роман Руссо «Эмиль, или О воспитании» или его «Рассуждения о происхождении неравенства среди людей» и многочисленными статьями или отрывками из сочинений Дидро, Гельвеция, Гольбаха (переводы из «Энциклопедии» Я. Козельского, переводы глав из книги Гольбаха «Социальная система», опубликованные в журнале «Зеркало света», переводы из статей Дидро, напечатанные в «Московском издании» Новикова, и т. д.).

Я счел нужным остановиться только на переводах программных произведений драматургии, которая шла в авангарде «революции в искусстве» еще и потому, что они сопровождались теоретическими предисловиями, излагавшими принципы новой эстетики. Русские переводчики также снабжали свои переводы предисловиями.

---

[1] Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, в 2-х томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л. 1964, стр. 83, 84, 85.

Принимая и осваивая новую эстетическую систему, они начали с 60-х годов выступать против «правил» классицизма, отстаивать принцип изображения человека как личности, зависимой от условий своей среды. *Эти предисловия — важный момент литературно-эстетической жизни России 60—70-х годов XVIII столетия,* к сожалению, до сих пор не привлекали внимания историков литературы. *А они — живое и убедительное свидетельство развернувшейся с идейных позиций Просвещения борьбы с классицизмом, яркие примеры сознательного и настойчивого освоения художественного опыта и теории французских и немецких просветителей, заботы о демократизации русской литературы.* Их изучение помогает пониманию причин напряженного интереса к новому европейскому искусству, к драматургии, посвященной острым вопросам современности. Переводы и предисловия к ним воссоздают литературную жизнь второй половины XVIII века в ее действительном содержании и подлинной исторической сложности. Они, к тому же, служат отличным фоном, на котором с особой рельефностью выступает борьба русских писателей с классицизмом, и потому помогают раскрытию во всем богатстве новаторского содержания оригинальных произведений Фонвизина и Новикова, Державина, Радищева и Карамзина, обновлявших русскую литературу.

Творчество писателей-просветителей и писателей, усвоивших эстетические открытия просветителей, питалось соками русской жизни. В авангарде борьбы со старым искусством находились художественные произведения просветителей. Они отвечали нуждам и потребностям времени, являясь художественным выражением идейно-общественной позиции их авторов, были острым и разящим оружием в борьбе с феодально-крепостническими отношениями, в борьбе за свободу человека. И это творчество русских просветителей шло в русле нового искусства, учитывало опыт и достижения и писателей Возрождения, и писателей французского и немецкого Просвещения.

Но прежде чем перейти к характеристике оригинального творчества этих писателей, следует остановиться еще на одной и важной особенности литературного развития последней трети XVIII века — на тесных взаимосвязях писателей и художников-живописцев.

3

Изучая художественную жизнь России 60—80-х годов XVIII столетия, нельзя не увидеть общности усилий литераторов и живописцев в обновлении искусства, глубокой связи писателей и художников. Традицию эту начал Ломоносов. Великий поэт был сам замечательным художником-мозаичистом и теоретиком. Он заложил основы русского монументального искусства. После нескольких портретов он создал большие полотна, запечатлев эпический размах важных исторических событий. Эти работы получили известность за рубежом еще при жизни Ломоносова. В 1764 году в Италии появились статьи, с похвалой отзывавшиеся о его «Полтавской баталии». В своих теоретических работах он призывал художников писать картины на сюжеты русской истории. В этом проявилась забота о самобытности и оригинальности молодого русского искусства. Особую роль сыграла его работа «Идеи для живописных картин из Российской истории». Избранный почетным членом Академии художеств, Ломоносов своими речами о роли и значении искусства оказывал прямое влияние на художников, и в особенности на воспитанников Академии.

Фонвизин всю жизнь интересовался искусством. Во время своих заграничных поездок он тщательно знакомился с картинными галереями и музеями Франции, Германии, Италии, вел «журналы», в которых давал оценку картинам и скульптурам современных художников и мастеров Возрождения. У Майкова и Новикова были тесные связи с художниками, у первого — с Лосенко, у второго — с Левицким. Оба писали о художниках, о живописи. Княжнин по своим служебным обязанностям находился в тесных контактах с Академией художеств.

Художники, в свою очередь, проявляли интерес к произведениям русских просветителей, они внимательно следили за отважной полемикой с Екатериной, которую вел Новиков в «Трутне», а Фонвизин в «Собеседнике любителей российского слова», были и в числе восторженных зрителей комедий Фонвизина и Княжнина, и в числе покупателей сатирических журналов Новикова, расходившихся двойными тиражами. Дружеские контакты за-

крепляли это взаимовлияние. Особо тесными такие отношения между художниками и писателями стали в 70-е и 80-е годы.

В 60-е годы группа талантливых художников — Лосенко, Баженов, Шубин и др.— еще училась в Париже. Русские пансионеры оказались в центре начавшейся «революции в искусстве», в сфере непосредственного влияния Дидро. Прибывавшие в Париж молодые художники являлись к своему послу. Им тогда был князь Д. А. Голицын. Человек широко образованный, либеральных взглядов, друг энциклопедистов, и прежде всего Дидро, он во многом усвоил их идеи.

Разнообразен был круг интересов Голицына — он занимался философией и физикой, сельским хозяйством и биологией, историей и социологией. Но особой привязанностью его было искусство. Вот почему он с такой тщательностью и вниманием относился к приезжавшим из России художникам, помогал им устроиться в Академии художеств, знакомил с авторитетными мастерами, рекомендовал руководителей, способствовал сближению с Дидро. Современные историки русского искусства на основании тщательных исследований архивных материалов устанавливают факты тесных контактов русских пансионеров с Дидро.

Связи Дидро с русскими художниками носили устойчивый характер. Они объяснялись, несомненно, сложными отношениями философа с Екатериной II. Поверив ее демонстративной игре в просвещенного монарха, Дидро, как истый просветитель, считал себя обязанным оказывать воздействие на ее политику, и в области культуры прежде всего. Приезжавшие в Париж русские пансионеры должны были увезти в далекую Россию понимание подлинной правды искусства. Судьбы русской живописи, казалось, во многом зависели от творчества этих пансионеров. Как же просветитель мог отказаться от возможности оказать влияние на молодые умы? В архиве Академии художеств сохранились донесения русских студентов в Петербургскую Академию художеств от 1768 года: «А от господина Дидрота соблаговоление имеем ходить к нему и от него пользуемся благоразумными наставлениями, подтверждающими в благосостоянии нашем в чем следуя его примудрым советам к поощрению разума нашего, за что свидетельствуем ему всегдашнее почте-

ние и покорность нашу в принадлежащее к тому нам время»[1].

Осенью 1773 года Дидро прибыл в Петербург для переговоров с Екатериной. В русской столице Дидро пробыл полгода, познакомившись со многими писателями и художниками. Академия художеств избрала его своим почетным членом. Молодые живописцы поразили его своими успехами. Особо высоко оценил он работы Лосенко и Левицкого.

Значительную роль в воспитании русских художников и в Париже и в России сыграл Голицын. Дело не ограничивалось его практической помощью пансионерам и выполнением различных заказов Петербургской Академии художеств. Голицын был теоретиком искусства. В 1766 году он написал трактат «О пользе, славе и проч. художеств». Как установили советские искусствоведы, в главных своих требованиях и в критике академической школы за ее условную и абстрактную трактовку человека, трактат близок к сочинению Дидро о живописи[2].

Свой трактат Голицын в 1767 году отправил в Петербург, в Академию художеств, где его встретили с одобрением, а сочинителя избрали почетным членом Академии. Трактат изучался воспитанниками Академии, а изложенные в нем требования правдивого, близкого к жизни искусства, высказывались Голицыным лично русским пансионерам в Париже. Правда изображения человека, утверждал он, требует тщательного и глубокого изучения натуры. Он учил находить поэзию в жизни, прекрасное — в обыкновенном. «Натура вся прекрасна,— писал он.— Красное дело младость, красное дело старость. Прекрасен вид старика, у которого чело покрыто морщинами, голова до половины лыса, взор слабый, борода исклоченная, платье разодранное и все в лохмотьях, и стоит, припершись спиною к столпу храма, прося у прохожих милостыни»[3].

Нельзя в этой связи не вспомнить, что уже в 70-е годы вслед за суждениями и призывами Голицына и нови-

---

[1] См. А. Л. Каганович, Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия., М. 1963, стр. 114.

[2] См.: Н. Н. Коваленская, История русского искусства XVIII века, 1940, стр. 65—67.

[3] См. А. Л. Каганович, Антон Лосенко..., стр. 116—166.

ковским изображением крепостных в «Трутне» и «Живописце», русские художники стали создавать портреты русских крестьян. А. Лосенко в картине «Владимир перед Рогнедой» (1768—1770) изображает двух крестьян. Они были сделаны с натуры. Сохранилось несколько рисунков, показывающих, как добивался художник выразительности в передаче человеческого достоинства, которым дышат их умные, исполненные внутренней красоты, лица. В 1770-х годах появились замечательные рисунки и акварели И. А. Ерменева, изображающие крестьян. При этом он как бы прямо следовал советам Голицына и писал прежде всего нищих. Старики и старухи, слепцы, убогие, одетые в лохмотья, с сумками для сбора подаяния, они изображены идущими по дорогам, поющими на базарах.

Примером непосредственного воздействия русских просветителей на воспитанников Академии художеств служат выступления Я. Б. Княжнина. Служба у Бецкого, в чьем ведении находился сухопутный кадетский корпус и Академия художеств, невольно приближали писателя к воспитанникам Академии. Мы до сих пор не знаем, в каких конкретных формах проявлялось это влияние. Но оно, несомненно, было. Сохранившиеся два его сочинения — «Речь, говоренная в публичном собрании императорской Академии художеств при выпуске из оной питомцев в 1779 году», и близкое к ней по мыслям стихотворение «Послание к российским питомцам свободных художеств» свидетельствуют о горячей заинтересованности просветителя в судьбах русского искусства.

В «Речи» и «Послании» изложено просветительское понимание общественной роли искусства и задач, стоящих перед художником. Ценность человека, по Княжнину, в том числе и художника, определяется не происхождением, не знатностью рода, не чинами и богатством: «Рафа́ел не бывал коллежским асессо́ром»,— напоминал Княжнин. «Но духом кто велик — велик и без чинов». Вот почему, чтобы быть художником, нужно быть прежде всего человеком: «Напредь талантов всех нам нужен человек». Талантом наделяет художника природа, но он сможет проявить себя, если просветит свой ум, выработает понимание жизни и своего места в обществе:

> Талант единый слаб к свершению пути,
> Когда, не озарен пространным просвещеньем...

Истинный художник — философ, учитель жизни. Его задача — глубоко познать натуру, чтобы быть «списателем естества». Правдиво изображая жизнь, он будет воспитывать зрителей своими картинами:

Списатель естества, премудрости любитель,
Он в красках философ и смертных просветитель.

Истинный художник, создавая образ своего героя, не может оставаться холодным и равнодушным. Чтобы выразить правду внутреннего мира человека, он должен постичь правду чувств и характера данной личности, как бы сопереживая с ней в момент свершаемого ею, изображаемого действия. «Живописец, скульптор, желающий представить великодушное деяние героя или благотворение человеколюбивца, не должен ли духом вознестись и чувствовать то же, что ощущал и сам творитель оного?» [1]

«Речь» и «Послание» Княжнина — только один момент творческого контакта русских писателей и художников. Оно важно как конкретное свидетельство единства действий писателей-просветителей и живописцев, захваченных просветительской идеологией. В этом едином процессе русские живописцы *первыми* пришли к выдающимся художественным успехам, открыв путь в России к утверждению самобытного национального искусства. Наибольших достижений художники добились в жанре портретной живописи. В первую очередь следует назвать работы Рокотова, Лосенко и Левицкого. Созданные ими за три десятилетия (60—80-е годы) портреты выдвинули русское искусство на одно из первых мест в Европе. Они же оказали благотворное воздействие на русскую литературу, помогая ей развиваться по реалистическому пути.

Идеал внесословной ценности человека формировался в России, и теоретически — в сочинениях просветителей, и практически — всем ходом социально-исторической жизни страны. Начиная с Петровской эпохи, в сословном государстве стал вырабатываться новый, в сущности враждебный феодальному государству, метод оценки человека не по происхождению, а по достоинствам и заслугам.

Бурное экономическое и культурное развитие страны, тяжелая двадцатилетняя война со Швецией, в ходе кото-

---

[1] Я. Б. Княжнин, Соч., т. 2, СПб. 1848, стр. 593.

рой перестраивалась и перевооружалась армия, усиливались торговые и культурные связи со странами Западной Европы,— все это и многое другое выдвигало новые требования к людям. Всюду нужны были работники, деятели, пролагатели новых путей. Порода, знатность и древность рода мало чем могли в этих условиях помочь делу — нужны были знания, талант, дарования, ум и способности. Обстоятельства развития страны, решение больших, насущно важных для России задач, с неумолимой силой рождало новую оценку человека. В государстве появилась целая фаланга одаренных деятелей на военном, экономическом, культурном и государственном поприще. Петр, используя свою необъятную императорскую власть, смело привлекал выходцев из народа для больших дел, поручал им важные должности в государстве. В 1721 году Петр закрепил эту практику государственным актом, издав Табель о рангах. Уже не знатность рода, но чин, занимаемая должность стали определять общественное и социальное положение человека. А на должность назначали по способностям. Феодальное государство от того не изменило своей сущности — выходцы из других сословий, продвигаясь по службе, могли достичь определенного чина, который даровал им дворянство. Новые деятели пополняли господствующий класс, сами становились угнетателями.

Но рожденная практика оценки человека по его делам способствовала просвещению умов. Именно потому Петр не боялся снизить традиционный облик монарха. Он сам учился, овладевал нужными профессиями, работал плотником и в армии с гордостью носил звание бомбардира. Уже Тредиаковский в «Плаче о кончине Петра Великого» называет русского царя не только «отцом отечества», но и «царем-работником», в императоре он видит прежде всего человека-деятеля.

Первые блистательные успехи в портретном искусстве были достигнуты в Петровскую эпоху.

Впервые внутренний мир человека, его характер был раскрыт в портретах Ивана Никитина. В его портрете Петра нет парадности и условности,— художник запечатлел умного, волевого, сурового человека, глаза которого излучают неистовую внутреннюю энергию. Великолепен портрет Напольного гетмана, воссоздавший облик человека яркой индивидуальности.

Творчество Рокотова, Лосенко, Левицкого и Шубина прочно опиралось на национальные традиции. Но их успеху способствовало и просветительское учение о свободном человеке. Вот почему для них главное в натуре — *личность*. В большей части своих портретов русских людей они зорко всматриваются во внутренний мир человека, мастерски выявляя главные черты индивидуального характера.

Русские люди XVIII века, всматриваясь в рокотовские портреты, открывали для себя духовный мир личности, и это открытие обогащало и воспитывало их.

Значительным событием в художественной жизни Петербурга 70-х годов стала серия портретов воспитанниц Смольного института, исполненная Левицким. Заказ обусловливал некоторую парадность портрета — Левицкий должен был писать смолянок в театральных костюмах с музыкальными инструментами в руках. Несмотря на это, художник добился выдающихся успехов в создании образов русских девушек. Костюмы, жеманные позы, свидетельствовавшие о принадлежности смолянок к аристократическому обществу, не помешали художнику раскрыть в каждой духовную красоту, индивидуальность облика юного существа.

Люди на портретах Левицкого увидены в их социальной и национальной обусловленности. Таковы, например, портреты Бакуниной, Анны Дэвис и Урсулы Мнишек. Бакунина — это чуть располневшая, лишенная изящества и духовной красоты русская барыня. Анна Дэвис —итальянка, актриса, женщина, не боящаяся крикливых туалетов, знающая цену своего обаяния. Урсула Мнишек — польская графиня, молодая аристократка. Ее лицо холодно, замкнуто, статуарно, ее глаза, лишенные человеческой теплоты, не передавали внутренней жизни.

Социальная обусловленность человеческих характеров с особой силой проступала в портретах нищих Ерменева и крестьян Шибанова («Крестьянский обед» — 1774). Русские художники 60—70-х годов своими портретами давали писателям великолепный урок изображения человека как личности в ее социальной и национальной обусловленности. Писатели, связанные тесными узами с художниками, не могли не овладевать этими достижениями в реалистическом раскрытии человека.

Философия Просвещения выдвинула идеал свободно-

го, прекрасного человека. Как уже говорилось, художественному воплощению идеала мешала социально-политическая действительность феодальных государств, уродовавшая человека. Верные правде жизни, художники и писатели в реальной действительности чаще всего находили людей, далеких от этого идеала. Русские писатели-просветители сталкивались с жестокими и бессердечными помещиками и чиновниками. Действительность давала возможность вскрывать нравственное уродство, человеческое падение. Художники, как говорилось выше, пытались прежде всего обнаружить человеческое в своих моделях. Но психологически глубокие портреты Рокотова и Левицкого — это портреты *частных* людей. Истинно же прекрасным делало человека участие в общественной жизни. Эта мечта о прекрасном человеке одушевляла русских художников, они напряженно искали такого человека и, как свидетельствуют факты, сумели воплотить его в художественных образах.

Таким прекрасным человеком стал для русских художников деятель культуры и литературы, просветитель. Первый портрет написал Лосенко. Вызванный из Парижа для выполнения поручений во время коронационных торжеств в Москве в 1763 году, он встретил там Федора Волкова, давнего своего приятеля, к этому времени возглавившего юный русский театр. Умный и талантливый, разносторонне одаренный человек, Волков был поэтом и музыкантом, живописцем и скульптором, великим актером и режиссером русской труппы. Представитель демократических масс, он быстро занял место одного из духовных вождей русского общества. Его-то и написал Лосенко. Портрет чужд холодной парадности. Художник воссоздает естественное состояние артиста, стремясь запечатлеть красоту и обаяние личности этого выдающегося деятеля. Доброе, по-русски широкое лицо, светлые каштановые волосы, выразительные, большие глаза. В лице нет напряженности и искусственности позирующего человека. Волков сосредоточен. Будто задумавшийся на минуту, занявшись поисками нужного решения, он мягко улыбается своим мыслям.

Особенно замечательны портреты деятелей Просвещения, сделанные Левицким. Он написал Дидро и Новикова. Вождь французского Просвещения, теоретик нового искусства, художественный критик, непосредственно ока-

зывавший влияние на русских художников, прибыл в 1773 году в Петербург. И именно здесь нашел он художника, который создал лучший его портрет.

Деятельность Рокотова и Лосенко, Левицкого, Шубина и позже Боровиковского была знаменательным явлением. Но творчеству этих художников-новаторов противостояла масса русских и иностранных художников, работавших в духе старых классицистических традиций. Они работали по «правилам», изложенным в различных теоретических сочинениях. В труде Архипа Иванова, например («Понятие о современном живописце», СПб. 1789), были изложены «правила», которым неукоснительно должны были следовать художники. Подробно было регламентировано и искусство портрета. «В учинении портрета совершенным нужны четыре вещи: осанка, цвет, постановка и уборы». Художник не должен следовать натуре, но обязан ее украшать. «Все те недостатки, без которых познается осанка и сложение людей, должны быть поправляемы и выпускаемы в портретах женщин и молодых мужчин; например, нос кривоватый можно попрямить, грудь гораздо сухую, плеча слишком высокие также можно приноравливать к требуемой хорошей осанке». Решающую роль в портрете играла одежда, убор. Здесь, пожалуй, всего откровеннее сказывалось феодальное представление о человеке — его значительность и ценность определялась сословной принадлежностью, которая должна передаваться через одежду — атрибут: «Надобно, чтоб каждый был одет по чиносостоянию своему, поелику одни только наряды могут показать в живописи различие между людьми, но, соблюдая приличный чиносостоянию характер, надобно, чтобы одежды были избраны и раскинуты с искусством».

Портрет Дидро был написан с принципиально иных эстетических позиций. Левицкий изображал не лицо «определенного чиносостояния», но духовно богатую индивидуальность философа, деятеля и мыслителя.

С вождем русского Просвещения Николаем Новиковым Левицкий был в дружеских связях. В 80-ых годах Новиков справедливо почитался одним из духовных вождей передовой России. Как и в портрете Дидро, Левицкий в работе над портретом Новикова следовал натуре. Просветитель запечатлен в своем обычном рабочем виде — без парика, в кафтане, из-под которого видны жилет и

белоснежное жабо. Не «уборы», не «осанка», но великолепно выписанное лицо Новикова определяет его человеческую значимость и нравственную красоту. Художник не льстит модели, не исправляет по «правилам» недостатки, а пишет его лицо таким, каким оно было. В одном из своих сочинений Новиков так иронически писал о себе в третьем лице: «Наконец выступил один из наших возлюбленных сочленов, коего малые, глубоко впадшие и проницанием украшенные очи и длинный нос, осеняющий на сухом лице его сильно изображенные черты, предсказывающие всегда, о чем он помышляет»[1].

Новиков изображен «помышляющим», его «проницанием украшенные очи» раскрывают внутреннюю силу человека — умного, доброго, озабоченного судьбами «помощи требующих», которого в обществе называли «прямым другом истинного человечества».

В ряду этих работ стоит и гениальная скульптура Петра работы Фальконе — Колло. Она возникла на той же почве просветительского учения о человеке, как одно из вершинных достижений нового художественного метода. Тот же Дидро выбрал скульптора, непрестанно помогал своему другу-художнику советами. Но создать такой образ Фальконе смог только в России. Новое понимание человека, определявшееся, как говорилось, не только философией Просвещения, но и живой практикой исторического развития, с которой скульптор столкнулся в России, помогло кристаллизации художественного замысла. Фальконе было остро почувствовано и осознано стремление русских художников создать образ истинно прекрасного человека, опираясь на практику реальных исторических деятелей. Русские писатели и художники уже давно трактовали образ Петра прежде всего как самобытную личность исторического деятеля огромной энергии, ума и воли. В духе этой национальной традиции виделся и Фальконе образ Петра.

Литература и живопись в 60—80-е годы развивались в едином русле новой эстетики, воодушевленной философией Просвещения. На первом этапе портретная живопись добилась более высоких художественных результатов. Данью писательского уважения художникам и при-

---

[1] «Утренний свет», М. 1777, сентябрь. Предуведомление.

знания их заслуг является введение в литературную жизнь термина «живописец». Живописцы кистью снискали себе успех и славу. «Живописцами пером» хотели быть писатели. С наибольшей последовательностью и принципиальностью это засвидетельствовал Новиков, назвавший свой лучший журнал «Живописец». Именно к этому времени получили широкое признание картины Лосенко, Рокотова и Левицкого. В 1769 году в «Смеси» напечатана восторженная оценка трех картин Лосенко. Автор так пишет о выдающихся успехах русского художника: «Я несказанно радуюсь, видя своего единоземца, получившего великие успехи в таком искусстве, которое кистью и красками на полотне являет не только что вид человека, но его мысль и сердечные чувства... Г. Лосенков в своей работе так представляет человека, как изображает его само естество» [1].

В программной статье «Автор к самому себе», открывавшей журнал «Живописец», Новиков писал: «Ты делаешься автором, ты принимаешь название живописца, но не такого, который пишет кистью, а живописца пером, изображающего наисокровеннейшие в сердцах человеческих пороки» [2]. Связывая свою работу с художниками, умевшими раскрывать в человеке личность, Новиков сразу же оговаривает особую позицию и задачу «живописца пером» — изображать прежде всего то, что он видел перед глазами своими: доведенных до отчаяния, пребывающих в рабстве и нищете крестьян и дворян, презревших в себе человека. Общественный долг писателя-просветителя, желающего стать «живописцем пером», состоял в том, чтобы мужественно снять личину с людей господствующего класса: «Время уже в просвещенный век наш снимати личину со порочных людей и представлять их свету таковыми каковы они в самом существе суть» [3].

Просветитель, верящий в доброе начало человеческой природы, не может в душе своей не скорбеть об искаженной «человеческой сути». Но писатель-гражданин считает себя обязанным обличать живых носителей зла. «Живописца пером» ждали нравственные испытания на

---

[1] «Смесь», СПб. 1769, стр. 222.
[2] «Живописец», СПб. 1772, ч. I, л. 1.
[3] Там же, ч. II, л. 17.

его пути. Их определил еще Кантемир: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу»,— писал он с горечью. Слова эти, выражающие личное отношение сатирика к изображаемому им страшному в своей достоверности миру, были близки и его последователям — Новикову и Фонвизину. В 30-х годах XIX века Гоголь еще раз подтвердил долг писателя «озирать» жизнь «сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы».

В «Трутне», а затем в «Живописце» Новиков создаст портреты русских дворян. То же, но с еще большей художественно-сатирической силой сделает Фонвизин в «Бригадире». Так, усилиями Новикова и Фонвизина утверждалась новая словесная живопись — воссоздававшая реальный мир жизни, действительность без покрова, рисовавшая подлинных людей, социальное бытие которых в роли помещиков и чиновников уродует их «человеческую суть». Эта «живопись пером» служила дополнением к живописи кистью, в их единстве представал реальный мир русской жизни во всей его сложности. В обнажении социальных язв и общественных пороков «живописцы пером» выдвигались на первое место, преподавая урок художникам. И действительно, после «Трутня», «Бригадира» и «Живописца» в живописи появились картины Ерменева и Шибанова, рассказывавшие о жизни народа.

Опыт писателей-живописцев нуждался в обобщении. И это обобщение сделал молодой литератор Федор Каржавин. Сын купца, он десятилетним мальчиком был вывезен за границу, учился в Париже. Учась в университете, он служил одновременно в русском посольстве. Там познакомился и подружился с русскими пансионерами-художниками. Особенно близкие отношения сложились с выдающимся в будущем архитектором В. Баженовым, с которым в 1765 году он вернулся в Россию. В 1769 году, по требованию обер-архитектора Василия Баженова, Каржавин был зачислен в кремлевскую экспедицию архитекторским помощником 2-го класса.

Вот этот человек, близко связанный с художественным миром, внимательно следивший за успехами литературы и живописи, познакомившись с журналами Новикова, предложил для его «Живописца» сюжет сатирической картины. При этом он счел нужным выразить свое понимание существа художественной позиции Новикова: «ваша живописная кисть может с похвалою показать

свое искусство, прежними ее творениями довольно известное любящим действительную живопись нашим соотечественникам» [1].

Так было «слово найдено». *Правдивое изображение действительности, верность жизни, точность воссоздания обстоятельств бытия человека и сдергивание личины с порочных — это и есть «действительная живопись»*. Творчество Новикова и Фонвизина в 60—70-е годы открывало первую страницу реалистической литературы в России. Первый, начальный этап реализма получил и свое определение — «действительная живопись».

---

[1] «Живописец», ч. II, л. 17.

Глава пятая

«В НАШИХ НРАВАХ ПЕРВАЯ КОМЕДИЯ»

1

В 1769 году Фонвизин написал комедию «Бригадир». В «Бригадире» действуют две семьи провинциальных помещиков. Образ Ивана стоит в центре комедии.

Этот образ создан воспитанником Московского университета, молодым просветителем, который увидел всю антиобщественную сущность жизни, обычаев, культуры и нравов тех дворян, которые живут своекорыстными кастовыми интересами. Обогащенный опытом жизни, насыщенной крупнейшими политическими событиями, писатель сумел по-новому взглянуть на проблему воспитания. Он понял: дело не только в том, что плоха система «питания»; к карьеризму, тунеядству ведет и петербургская система воспитания, применявшаяся в дворянских учебных заведениях. Дело не в частных случаях, а в социальном укладе жизни дворян-помещиков. Паразитические условия существования воспитывают не только тупого, невежественного и жестокого тунеядца, но и холодного, расчетливого эгоиста, циника и развратника, ярого ненавистника отечества, бездушное существо, не знающее рода и племени.

В «Бригадире» Фонвизин весело смеется над уродствами жизни. Смеемся и мы, видя нелепое преклонение Ивана перед всем французским или слыша идиотически бессмысленные изречения двадцатипятилетнего бездельника. Но в большинстве случаев появление Иванушки,

его речь вызывают негодование и возмущение. Когда он заявляет, что должен французскому кучеру за любовь к Франции и за холодность к русским, когда он говорит: «Тело мое родилося в России, это правда; однако дух мой принадлежит короне французской»; или: «я пренесчастливый человек. Живу уже двадцать пять лет и имею еще отца и мать»; или когда он ухаживает за чужой женой и жестоко оскорбляет мать,— не улыбка, а гнев закипает в душе зрителя и читателя. И в этом заслуга драматурга. Образ Ивана строится резко сатирически.

Общественный опыт Фонвизина помог углубить характеристики и других персонажей. Своей главной задачей драматург считал осмеяние не абстрактных пороков, понятых как уклонение от идеальных норм человека, а реальной практики, будничной жизни рядовых членов «благородного сословия».

В «Бригадире» на сцену вышли провинциальные помещики: бригадир и советник. Несмотря на разность имущественного положения (бригадир — побогаче, и советник уже мечтает прибрать к рукам его деревеньки), они чувствуют себя равными, и это равенство понимается ими в социальном плане. «Мы все дворяне. Мы все равны»,— заявляет советница.

Хозяйство в доме бригадира ведет его жена. Глупая и невежественная, она без труда управляет и дворовыми и деревенскими крепостными. И бригадирша и советник скупы, властны и жадны до денег. За внешней благопристойностью скрывается хищный облик собственников. Характерна в этом отношении сцена любовного объяснения советника с бригадиршей. Пытаясь объясниться в любви, советник неосторожно произносит роковое слово: «Могу ли я просить», на что, вся насторожившись и ощетинившись, бригадирша отвечает: «Да чего ты у меня просить хочешь? Если только, мой батюшка, не денег, то я всем ссудить тебя могу. Ты знаешь, каковы ныне деньги: ими никто даром не ссужает». Слово «деньги» немедленно заставляет прийти в себя и одурманенного «наваждением» советника: «Не о деньгах речь идет; я сам для денег на все могу согласиться».

И бригадир и советник в прошлом служили. Бригадир, прослужив не один десяток лет, дотянул наконец до значительного чина и вышел немедленно в отставку. Получив чин, он не устает чваниться перед женой, советни-

цей, сыном. От бригадира идет прямая родословная к Скалозубу — полковнику, ловко осуществлявшему свою «паркетную» карьеру.

От советника тянутся нити к Фамусову. Дворянин-чиновник, взяточник, наглец, ханжа, он, не стыдясь, признается, что целью его службы было приобретательство, личное обогащение: «Меня благословил бог достаточком, который нажил я в силу указов». В разговоре с дочерью советник открыто заявляет, что смысл царской службы в наживе: «Я сам бывал судьею: виноватый, бывало, платит за вину свою, а правый — за свою правду; и так в мое время все довольны были: и судья, и истец, и ответчик».

Социальная характеристика бригадира и советника убеждала зрителя, что их пороки — корыстолюбие, жестокость, ханжество, невежество, развращенность — порождаются их паразитическим существованием. Вот почему Фонвизин мог главное свое внимание перенести на изображение моральной развращенности российских помещиков — эта аморальность выступала как следствие образа и уклада их жизни.

Важнейшей задачей передовой литературы той эпохи стала борьба с проповедью сословных, кастовых преимуществ, феодальных привилегий, оправдываемых «благородством происхождения». Ее вел в своих сочинениях философ Яков Козельский. Николай Новиков создал в «Трутне» целую галерею сатирических образов дворян, развенчивая тех, кто кичился своею «породою».

Фонвизин в своем «Бригадире» продолжил эту борьбу дворянских просветителей с идеологией крепостников. Комедия вывела на сцену не отдельного «недостойного» из дворянского корпуса, как это делал, например, Сумароков в своих памфлетных комедиях, а рядовых и типических представителей российского дворянства. Памфлетность помогла Фонвизину броско, ярко, неотразимо показать истинное лицо российского помещика. При этом писатель поражал своих противников, действуя самым сильным оружием — правдой и смехом. И в бригадире, и в советнике, и в Иване, именно потому, что эти образы были жизненны, читатель сразу узнавал современников. Никита Панин, например, немедленно по прочтении Фонвизиным комедии, сказал ему: «Я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всем

родня»[1]. Вяземский через много лет, рассказывая о комедии Фонвизина, сообщал: «Влияние, произведенное комедиею Фон-Визина, можно определить одним указанием: от нее звание бригадира обратилось в смешное нарицание»[2].

2

Политическая задача, стоявшая перед драматургом, определила композиционное строение комедии. Стремясь быть верным действительности, Фонвизин вывел на сцену реальных русских помещиков. При этом он понимал, что традиционный в драматургии классицизма любовный сюжет будет сковывать его героев, помешает им полностью проявить себя. Реальные, выхваченные из русской жизни герои должны быть показаны в таком действии и такой обусловленности своих поступков, которые определялись бы самой действительностью.

Главным для писателя было обличение уродств русской социальной жизни. Обличая, он, сам дворянин, стоял на новых, просветительских позициях. Больше того — он видел, что был не одинок. Дворяне Козельский и Коробьин выступили одним фронтом с крестьянскими депутатами в обличении своекорыстия «благородного сословия». За ними следом войну русским помещикам объявил Новиков. Так Фонвизин начинал чувствовать один из важнейших исторических конфликтов русской жизни — расслоение русского дворянства, вызревание в нем сил, готовых поднять бунт против сословности. К началу XIX века этот процесс проявился чрезвычайно ярко и наглядно. По словам Ленина: «Дворяне дали России Биронов и Аракчеевых, бесчисленное количество «пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, серальников», да прекраснодушных Маниловых. «И между ними,— писал Герцен,— развились люди 14 декабря, фаланга героев, выкормленных, как Ромул и Рем, молоком дикого зверя... Это какие-то богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и

---

[1] См. Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах. т. 2. стр. 98—99.

[2] П. Вяземский, Фон Визин. СПб. 1848. стр. 209.

очистить детей, рожденных в среде палачества и раболепия»» [1].

Шестидесятые годы — только самое начало этого исторического процесса. Позже Фонвизину суждено было видеть, как из дворянской среды вышел первый русский революционер Радищев. В его книге «Путешествие из Петербурга в Москву» путешественник-дворянин порывает со своим классом, встает на путь народной революции, призывает «избить» дворянское племя и казнить монарха. Но путешественник этот был еще одиноким. Радищев был первым и единственным в XVIII веке революционером. В новых исторических условиях — в 10-х годах XIX века, после Отечественной войны — «лучшие люди» из дворянства дадут России революционеров. Историческое столкновение этих двух сил — юной, революционной России и старой России, России дворянско-крепостнической, — изобразил Грибоедов в комедии «Горе от ума».

Фонвизин пытается искать сюжет в русской общественной жизни и потому сталкивает две силы в дворянстве: косную, своекорыстную партию крепостников с молодыми представителями дворянского Просвещения России, бригадира, советника, Ивана — с Добролюбовым и Софьей.

Деление действующих лиц на два лагеря в комедии обозначено ясно. Добролюбов и Софья — люди той же социальной среды, что и обличаемые персонажи, но иных убеждений, иной морали. Это не традиционные положительные герои классической комедии. Добролюбов и Софья — робкая и еще художественно несовершенная попытка изобразить «новых людей», появившихся в России. В сознании Фонвизина этими «новыми людьми» были прежде всего воспитанники Московского университета. К 1769 году многие из них уже общественно обнаружили себя, проявив на деле и любовь к отчизне, и служение «общей пользе». Стремление к общественной деятельности, свободомыслие, уважение человеческой природы в людях «низкого состояния», вера в великую силу воспитания — черты, характерные для круга людей, близких Фонвизину (Н. Новиков, Ф. Козловский и др.).

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 255 (В. И. Ленин цитирует статью А. И. Герцена «Концы и начала»)

И Добролюбов и Софья верят, что «всему причиной воспитание». Они сами воспитаны в уважении к своему отечеству, его языку, нравам и обычаям. Им ненавистен Иванушка, они с презрением именуют его «скотом», «дурачиной». Им свойственно вольномыслие. Софья, например, говорит в ответ на слова отца, что «ангелы на небесах возрадуются», увидя угождение Софьи бригадирше: «Как, батюшка, неужели ангелам на небесах так много дела до моей свекрови, что они тогда радоваться будут, ежели я ей угождать стану?» и т. д.

Только Добролюбов и Софья в этом сборище моральных уродов сохранили человеческие чувства. Отношения молодых людей чисты и целомудренны. Любовь их выдерживает все испытания. Добролюбов с достоинством заявляет по поводу грязных любовных шашней двух семей: «Их любовь смешна, позорна и делает им бесчестие. Наша же любовь основана на честном намерении и достойна того, чтоб всякий пожелал нашего счастия».

Добролюбов и Софья — единственные, кто проявляет участие к страшной и горькой судьбе Акулины Тимофеевны, этой жертвы семейного деспотизма. И опять эта черта участия к людям забитым, придавленным нуждой и обстоятельствами, к жертвам насилия, это стремление утешить, помочь, эта отзывчивость человеческого сердца, противопоставленные черствому, скотскому эгоизму и равнодушию Ивана, бригадира, советницы, прямо ведут нас к морали новых людей, уже появившихся в обществе.

Отзывчивость Добролюбова и Софьи носит именно такой характер, она принадлежит к добродетелям новых людей, которые «снисходительны», «ласковы» и «ставят должностию помогать помощи требующим». На сцене появляется Акулина Тимофеевна, оскорбленная — в который раз! — своим мужем. Темная, забитая, с рабской психологией, она все же еще не «оскотинилась» до конца, в ней еще теплится живое чувство. И она, сама помещица-тиранка, слабо, бесконечно слабо, но все же протестует против насилий и оскорблений. Этот протест выражается всего лишь в жалобе на свою несчастную судьбу. Софья и Добролюбов обращаются к ней с участием, лаской. В первый раз облегчает она свое сердце исповедью, ибо впервые встречает человеческое участие и утешение. Рабская приниженность Акулины Тимофеевны возмущает Софью, и она с негодованием заявляет: «Пожалуйте, су-

дарыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество».

Значение положительных героев — Добролюбова и Софьи — именно и прежде всего в их верности действительности. Но художественная слабость этих образов определена тем, что Фонвизин изобразил общественное явление, еще только обозначившееся. Еще в самой жизни неясна была та роль, которую займут «новые люди» среди дворян в политической жизни страны.

Образ Добролюбова не стал художественно убедительным отчасти потому, что Фонвизин-просветитель все надежды на изменения социальных обстоятельств жизни в России возлагал только на просвещенного монарха. Именно он, просвещенный монарх, источник законов в самодержавном государстве, может изменить условия жизни и крестьян, и «третьего чина», и дворян. По Фонвизину, «дворянский корпус» нуждался в оздоровлении и просветительском попечении правительства не меньше, чем «пребывающий в невежестве» простой народ. Оттого и неясна была роль в обществе просвещенных дворян, ненавидевших убеждения, образ жизни и этические принципы «бригадиров» и «советников». Очевидно, они могли служить орудием просвещенного монарха в его деятельности, направленной на благо нации. Но именно к моменту создания «Бригадира», как мы знаем, рухнули надежды Фонвизина на Екатерину, ему стала понятна ее лживая политика, ее игра в просвещенного монарха.

Писатель не смог изложить в комедии свою позитивную программу. Добролюбов, выражая убеждения автора, прямо в лицо взяточнику-советнику говорит: «Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять бы могли». Это констатация факта, что екатерининское правление не привело к истреблению лихоимства и взяточничества, что указ императрицы от 20 июля 1762 года остался невыполненным. Правда, тут же Добролюбов делает оговорку: «Мы счастливы тем, что всякий, кто не находит в учрежденных местах своего права, может идти, наконец, прямо к вышнему правосудию; я принял смелость к оному прибегнуть, и судьи мои принуждены были строгим повелением решить мое дело». Фраза эта не просто естественный комплимент, без которого коме-

дию нельзя было бы поставить на придворном театре. Она выражала и убеждения Фонвизина — только просвещенный монарх может унять дворян-судей в их злодействе. Надеяться на честь и чувство долга советника и ему подобных представителей благородного сословия нельзя. Добролюбов, говоря об этом, сам, оказывается, никак не связан с правительством, он одинок. Связать же его с правительством значило бы возлагать надежду на Екатерину, а прославлять императрицу Фонвизин уже не мог.

Так политические обстоятельства мешали Фонвизину определить общественную роль людей добролюбовского толка. Естественно, не определилось и место Добролюбова в его столкновении с бригадиром и советником. Но, невзирая на крушение иллюзий, Фонвизин не хотел молчать. Если не была известна программа деятельности, то была осознана необходимость обличения дворянства. Создав жизненно достоверные портреты бригадира, советника и Иванушки, Фонвизин как бы спрашивал идеологов дворянства: и вот эти люди — носители кодекса дворянской чести? Они спасители отечества? Им надлежит доверить воспитание крестьян и приуготовление нации к свободе? Чем ярче раскрывались характеры главных действующих лиц комедии, тем обнаженнее выступал перед зрителем ее далеко не невинный общественный смысл. Фонвизин хоронил сумароковско-щербатовскую концепцию о правах, чести и заслугах дворянства под веселый и убийственный смех.

Невозможность сделать фигуру Добролюбова общественно активной помешала драматургу превратить *противоречие* двух лагерей в *их борьбу*. Отсутствие столкновений двух групп лишило комедию действенного сюжета. События в силу этого пошли по другой линии, обусловленной сатирическим замыслом,— показать ничтожность, невежество, паразитизм российских помещиков. Для этой цели Фонвизин использовал традиционный любовный сюжет, превратив и его в орудие своей сатиры.

Наивно полагать, что основой действия «Бригадира» является история соединения любящих друг друга Софьи и Добролюбова. Изъятие этой линии ничего не изменит в развитии пьесы.

Действие в «Бригадире» происходит лишь в стане обличаемых. Объединяют их всех взаимные любовные ухаживания. Но, как мы уже знаем, любовь их «смеш-

на, позорна и делает им бесчестие». Советник и бригадир, Иванушка и советница давно утратили человеческий облик, чувство личности давно стерто в них животным эгоизмом, самодовольством. Они не способны на истинное человеческое чувство, в частности на любовь. О том же писал Новиков. В «Трутне», а затем в «Живописце» появилась серия сатирических образов дворян, которые подменяли любовь пошлым и грязным ухаживанием, недостойным человека, циничным и откровенным развратом. Появился даже термин у модников столичного дворянского общества — «махаться». Вот рассуждение столичной модницы, которой тщатся подражать не только советница и Иван, но и сами бригадир с советником: «Ха-ха-ха. Ах, монкьор, ты уморил меня! Он живет три года с женою и по сю пору ее любит! Перестань, душенька, это никак не может быть: три года иметь в голове своей вздор!.. Ах, как он славен, с чужою женою и помахаться не смеет, еще и за грех ставит! Прекрасно!» То же видел Фонвизин и в петербургском обществе.

Соответственно нравственному облику тех, кто, по словам Фонвизина, «превосходит уже всякую скотину», любовный сюжет в его комедии претерпевает изменения. По законам поэтики классицизма в сочинениях, где действовали отвлеченные и умозрительные персонажи, любовный сюжет должен был помогать создавать образцы добродетелей и служить примером исполнения кодекса дворянской чести. В жизни действуют не отвлеченные герои, но советники и бригадиры, Иванушка и советница. И не любовь, а «маханье» связывает их. Так, любовная интрига «Бригадира», подменившая любовный сюжет, оказывается реалистической, выхваченной из действительности и потому отвечающей идейному замыслу сатирического обличения «благородного сословия». И это было победой Фонвизина-драматурга.

Любовное «маханье» связало в единый клубок всех отрицательных персонажей. Иван заводит интригу с советницей, советник с приказной изворотливостью ухаживает за Акулиной Тимофеевной, Игнатий Андреевич приемами заправского солдафона «штурмует» советницу, решительно готовясь оттеснить конкурента — сына. Любовная интрига вскрывала существенную сторону жизни русского дворянства, его разнузданный и циничный разврат. Безнравственность этих героев подчеркивается еще

и тем, что любовным «маханьем» занялись семейные люди, съехавшиеся для «сговора» своих детей. Не может не «оскорблять человечество» соперничество отца и сына. Соперничество помогает Фонвизину ярко и убедительно показать идейное единство и моральную общность как невежественных, неграмотных крепостников, так и новомодных воспитанников иностранных учителей, поклонников французских мод и французской культуры. Отец и сын, перебивающие друг у друга право «махаться» с чужой женой, достойны равного презрения.

Несомненно, что перекрестная любовная интрига, накрепко связывающая всех действующих лиц (исключая Добролюбова и Софью), откровенно памфлетна. И в этом сказалась активность писателя-сатирика, которого уже все «дворянские дурачества» не смешат более, а «бесят».

3

Чем глубже и серьезнее изучается история русской комедии, творчество Фонвизина в целом, его «Бригадир» в частности, тем яснее становятся принципиальное отличие «первой комедии в наших нравах» от предшествующей традиции, замечательные художественные достижения и, главное, открытия молодого автора, сумевшего создать жизненно убедительные, социально обусловленные характеры русских дворян середины XVIII века. Так появилась потребность как-то назвать художественные открытия Фонвизина. Их стали называть реалистическими.

П. Н. Берков в своем исследовании «Театр Фонвизина и русская культура», анализируя комедию, в одной из сцен обнаруживает «ключ» к фонвизинскому методу: «наблюдения над реальной действительностью кладутся в основу изображаемой жизни не натуралистически, «одной вещей поверхностью», но «проницая в вещей подробность» и «рассматривая действия своего собственного разума». Это, можно без преувеличения сказать, начало триумфального шествия русского критического реализма, дальнейшим и решительным успехом которого был «Недоросль» [1].

---

[1] «Русские классики и театр», изд-во «Искусство», М.—Л. 1947, стр. 41.

Д. Д. Благой пишет: «В построении своих пьес Фонвизин точно следовал правилам классицизма. И «Бригадир» и «Недоросль» состоят из пяти канонических актов. Равным образом в обеих комедиях соблюдено единство места и времени. Схематичны в духе классицизма и образы положительных персонажей комедий». В то же время «Фонвизин первый в нашей литературе сумел в персонажах своей комедии явить образцы нового метода — метода реалистического обобщения, художественные образы-типы, сочетающие в себе изображение живого человека с показом типических явлений действительности. Это намечалось уже в «Послании к слугам моим», впервые осуществилось в «Бригадире» и проявилось с еще большей силой в следующей комедии Фонвизина, представляющей собой идейно-художественную вершину всего его творчества,— «Недоросле» [1].

Но признание реалистических открытий Фонвизина в «Бригадире» и «Недоросле» не привело исследователей к постановке вопроса о зарождении реализма в русской литературе XVIII века. Этому мешала давняя и традиционная схема эстетического развития искусства XVIII века, по которой классицизм занимал господствующее положение почти до конца столетия, когда свое место уступил сентиментализму. Оттого и появились противоречивые оценки и объяснения: «Бригадир» — комедия, написанная с позиций классицизма, но реалистическая, при этом ее реалистичность, жизненность и типичность характеров вовсе не означает существования реализма в XVIII веке, а только наличие его «элементов», «проблесков» и «ростков».

Исторически эта схема советскими литературоведами была унаследована от старой науки, объявившей всю литературу века «ложноклассицизмом». Подкреплялась она и другой традицией, по которой русский реализм начинался с Пушкина. Схема диктовала направление и характер историко-литературного изучения. Литература рассматривалась не в своей целостности и сложности, а выборочно. На первое место выдвигалось не то, что реально играло ведущую роль в литературе, а то, что считалось таковым по господствующей схеме — школа сумароковского классицизма. Избирательность приводила

---

[1] Д. Д. Благой, История русской литературы XVIII века, Учпедгиз, М. 1960, стр. 302—303, 296.

к забвению тех фактов, которые не укладывались в схему. Реалистические же открытия Фонвизина, Державина и Радищева, поскольку замолчать их нельзя, трактовались как случайность, как проявление «элементов» критического реализма, утвердившегося в XIX веке.

Подлинный историзм изучения литературы требует всестороннего анализа литературного процесса. Такой подход начинает утверждаться в нашем литературоведении. На этом пути оказалось возможным увидеть и открыть такие явления общественной и литературной жизни, которые мешала заметить господствовавшая схема. Победой историзма явилось «открытие» русского Просвещения, как богатого и сложного явления идеологического движения. В последнее время все настойчивее ставится вопрос об изучении влияния просветительской идеологии на эстетические позиции писателей. Историзм помогает понять подлинный смысл реалистических открытий в литературных произведениях просветителей. Они не являются «элементами» критического реализма, бурно развившегося в XIX веке, а составляют основу реалистического метода на его просветительском этапе развития.

Всесторонность изучения литературного процесса 1760-х годов позволяет увидеть несостоятельность избирательного подхода, диктуемого предвзятой схемой. Концепция должна не привноситься в литературный процесс, а извлекаться из анализа всей совокупности фактов. Избирательный подход к литературным явлениям, в частности, приводил к утверждению: «Бригадир» потому произведение классицистическое, что Фонвизин воспитанник сумароковской школы. Еще в XIX веке Н. Полевой без всяких доказательств предлагал считать Фонвизина представителем «латино-французского классицизма» [1]. В советское время Г. А. Гуковский отказался от подобного взгляда.

Конкретный анализ «Бригадира» позволил ему убедительно и категорически заявить, что уже в этом произведении зарождается реализм.

В «Бригадире», указывал он, драматург порывает со многими принципиально важными правилами классицизма. Более того — у Фонвизина «на сцене начинается

---

[1] Н. Полевой, Очерки русской литературы, СПб. 1839, стр. 100—101.

жизнь, вернее — жизнь вторгается у него на сцену, и тем самым, конечно, в принципе отменяется классическая схема; потому что это — не гротескная жизнь мира комедии классицизма, не возвышенная, надчеловеческая схема жизни мира трагедии, а просто жизнь людей. *Рождается новый метод ви́дения действительности,* еще сложно переплетающийся с традиционным наследием классицизма» (курсив мой.— *Г. М.*).

Данное суждение Г. А. Гуковского совершенно справедливо — в «Бригадире» действительно еще *только рождается новый метод* художественного ви́дения и изображения жизни. Оттого и сильны традиционные приемы и методы построения характера. И это подробно раскрывал Г. А. Гуковский. Полную победу нового метода ученый признавал лишь в характере бригадирши. Остальные образы, и в частности — образы советника и бригадира, оказываются, по его мнению, построенными по методу классицизма, который требовал «показывать не живых людей, а отдельные пороки или чувства, показывать не быт, а схему социальных взаимоотношений» [1]. Подобные выводы мне представляются недостаточно обоснованными — не случайно они и не подкрепляются примерами. Возникли они от исторически неточных представлений о литературных связях драматурга, оттого, что Г. А. Гуковский отдает дань традиционной схеме. Объясняя классицизм Фонвизина, Г. А. Гуковский пишет: «Фонвизин вырос как писатель в литературной среде русского классицизма 1760-х годов, в школе Сумарокова и Хераскова. На всю жизнь его художественное мышление сохранило явный отпечаток влияния этой школы» [2].

Аргумент этот несостоятелен, он противоречит реальным фактам. «Бригадир» написан драматургом в возрасте двадцати четырех — двадцати пяти лет. За плечами Фонвизина уже был богатый опыт литературной деятельности, которая не только не проходила в школе Сумарокова, но и была ей глубоко враждебна. Из сказанного выше ясно, что Фонвизин был просветителем, а Сумароков дворянским идеологом. Потому они резко расходились во взглядах на крестьянский вопрос и роль рус-

---

[1] Г. А. Гуковский, Русская литература XVIII века, Учпедгиз, М. 1939, стр. 344, 340.

[2] Г. А. Гуковский, Фонвизин. — В кн.: «История русской литературы», т. IV, изд-во АН СССР, М.—Л. 1947, стр. 191.

ского дворянства. Не был Фонвизин и учеником сумароковской школы в эстетическом плане. Он начинал литературную работу с перевода романа, проявляя к этому жанру, вопреки запретам Сумарокова, глубокий принципиальный интерес. Затем Фонвизин перевел сентиментальную повесть и «склонил» на русские нравы психологическую драму «Корион».

Конечно, Фонвизин отлично знал и комедии и трагедии Сумарокова и — шире — был знаком с богатейшим европейским наследием классицизма, в частности — с драматургией Мольера. Великие художественные достижения этого литературного направления, глубокий анализ человека, строгость и ясность построения драматического действия, закрепленные правилами трех единств, оказали влияние на Фонвизина.

Задумав написать памфлетную сатирическую комедию о русских дворянах, Фонвизин, естественно, опирался на национальную традицию литературного изображения и галломанов, и судейских чиновников-взяточников, и невежественных военных. В самом деле, галломания, например, уже многократно была осмеяна и в комедиях и в публицистике. Естественно, что традиция, и в частности — традиция драматургии классицизма, определяла и подсказывала не только объекты изображения, но иногда и принципы этого изображения, использование отдельных ситуаций, поступков героев. Новое никогда не появляется на пустом месте, не рождается вдруг. Об этих связях «Бригадира» с поэтикой классицизма писалось более чем достаточно.

Но в пору формирования эстетических взглядов Фонвизина и в России и на Западе, как мы видели, появились новые литературные направления. Мы знаем, что Фонвизин не остался к ним равнодушен. Он был знаком, в частности, с современной французской драматургией, с новой, «слезной» драмой, сначала Дидро и Бомарше, а позже и Мерсье. Когда он, решив попробовать свои силы в драматургии, стал искать подходящее произведение для перевода, то выбор его пал не на комедию классицизма, а на психологическую драму Грессе «Сидней». А драма как жанр была враждебна поэтике классицизма, и с ней воевал Сумароков. Но мало того — Фонвизин, как известно, не только перевел, но и переделал драму и, переделывая, шел не по пути Сумарокова, а по пути

его литературного врага — Лукина. Вот почему, когда Фонвизин писал «Бригадира», для него образы Сумарокова не были образцом. Он уже научился ценить в «слезной» драме внимание к условиям жизни героев, к их бытовому окружению, а в сентиментальных повестях — интерес к человеку, к его психологии, индивидуальному строю чувств. Рассмотрение литературного движения 1760-х годов и литературных связей Фонвизина, не избирательно, но с позиций всестороннего анализа всей совокупности фактов, позволяет не только опровергнуть утверждение о Фонвизине — ученике сумароковской школы, но и увидеть его в ряду тех деятелей, которые своим творчеством обновили русский театр, расширили границы изображения богатств живой жизни. Свою комедию «Бригадир» Фонвизин писал в атмосфере освоения опыта реформатора драматургии Дидро.

4

Уже первая ремарка, порывая с принципами построения театрального действия в комедиях классицизма, открыто указывает на принятие драматургом реформы Дидро. Перед зрителями не традиционно-абстрактное в театре классицизма место действия, а совершенно реальный дом русского провинциального помещика: «Театр представляет комнату, убранную по-деревенски. Б р и г а д и р в сюртуке, ходит и курит табак. С ы н его, в дезабилье, кобеняся, пьет чай. С о в е т н и к, в казакине, смотрит в календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит с о в е т н и ц а в дезабилье и корнете и, жеманяся, чай разливает. Б р и г а д и р ш а сидит одаль и чулок вяжет. С о ф ь я тоже сидит одаль и шьет в тамбуре».

Все здесь обозначено конкретно, точно и достоверно — вещи, поведение героев, быт и т. д. Действующие лица не произносят речи для публики, а живут своей жизнью, пьют чай, играют в карты, спорят и т. д. Речь каждого героя определяется и собственными поступками, и поступками и речами других лиц. Каждый слышит, что говорит его собеседник, и реагирует на сказанное в соответствии со своим индивидуальным характером. Да, бригадир—военный, не слишком образованный служака.

Но он не маска, а живой человек со своими привычками, складом ума, нравственным кодексом. И он не демонстрирует пороки, а свободно живет на сцене, не думая о зрителях и чувствуя себя глубоко правым в своих часто неблаговидных поступках. Мы видим не только солдафона, но и по-своему умного, крайне вспыльчивого, несдержанного человека, деспотического отца и властолюбивого супруга с нескрываемой дворянской амбицией. И это происходит только потому, что Фонвизин органически воспринял совет Дидро видеть и слышать своего героя на сцене. Бригадиру, советнику и бригадирше драматург вкладывает в уста речи, находящиеся в полном соответствии с происходящими на сцене событиями.

Советник хвалит бригадиршу за экономию. Бригадир, не привыкший всерьез относиться к своей жене, иронически замечает, что «она для нее (экономии.— *Г. М.*) больше думает о домашнем скоте, нежели обо мне». Недалекая и темная Акулина Тимофеевна в простоте сердечной, оправдываясь, что вынуждена скоту уделять больше внимания, чем мужу, говорит: «Ты, кажется, и поумнее его, а хочешь, чтобы я за тобою присматривала». Уподобление мужа скотине вызывает у того раздражение. Бригадир, повышая тон, заявляет: «Слушай, жена, мне все равно, сдуру ли ты врешь или из ума, только я тебе при всей честной компании сказываю, чтобы ты больше рта не отворяла. Ей-ей, будет худо!» Эти слова сказаны не просто вспыльчивым и грубым человеком в ответ на обиду, которую он не привык спускать никому,— они раскрывают нам и характер бригадира, ощущающего непререкаемость своего авторитета, и его поведение дома, и отношения с женой — многое, о чем не сказано ничего в комедии прямо. Фонвизин умеет создать живой и емкий характер.

Опираясь на опыт своего любимого писателя Шекспира, Карамзин в 1792 году так определил основные условия правдивости драматического произведения: «Драма должна быть верным представлением общежития»[1]. Действующие лица должны жить на сцене своей обычной жизнью. Драматург воспроизводит само течение жизни — герои заняты собой, не думают о зрителях, не спешат произнести речи, подсказанные им автором.

---

[1] «Московский журнал», 1791, февраль, стр. 243—244

В 1769 году Фонвизин сделал свою комедию верным представлением общежития. Вот одна из многих сцен «Бригадира». Советница предлагает Ивану сыграть партию в карты. Игра эта нужна ей, чтобы создать интимную обстановку беседы с понравившимся ей человеком. Потому играется новая игра, неизвестная ни бригадиру, ни бригадирше. Бригадир с советником вынужден сесть за шахматы. Бригадирша, искренне заинтересованная новой игрой, садится возле сына, чтоб посмотреть, как он забавляется.

Все действующие лица заняты собой. При этом на сцене идет двойная игра — за карточным столом не только разыгрывается кадриль, но успешно движется роман Ивана и советницы. Они произносят по-французски термины карточной игры. Родители их не понимают. Проигрывая Софье и Добролюбову, Иван и советница не огорчаются, они выигрывают в другом. Потому Иван, объявляя советнице о проигрыше: «Madame! мы оба беты» (в дураках), — весел: Фонвизин в ремарке психологически точно объясняет его состояние — «сын поет французскую песню; советница пристает к нему». Для окружающих Иван и советница — проигравшие, но в дураках не они, весело поющие французскую песенку, а муж советницы и бригадир, увлеченный ее прелестями.

То же происходит и за шахматным столиком. Бригадир и советник играют и, делая очередной ход, уныло повторяют: «Я так», «А я так». Все их внимание отдано не шахматам, а предметам увлечения: бригадир прислушивается к непонятным ему словам советницы, а советник с умилением смотрит на бригадиршу, все время стараясь поддержать ее, оградить от нападок мужа и сына.

Великолепна в этой сцене бригадирша. Расторопная, инициативная и рачительная хозяйка, она беспомощна в гостиной, в обществе сына-«француза» и грубого мужа. С неподдельным интересом смотрит она на неизвестную ей игру, заглядывает в карты к сыну, стремится понять смысл таинственной кадрили и, не понимая, не может сдержать себя, когда видит в его руках сильную масть, что служило хорошим признаком в знакомой ей игре («бывало так все в дураки игрывали»), и объявляет во всеуслышание: «Ах, Иванушка, как на руках-то у тебя жлудей, жлудей!» Восклицание бригадирши вызывает переполох:

«Сын. Матушка, я брошу карты...

Советница. И впрямь, сударыня, вы бы могли это держать на уме... Рекиз.

Бригадир *(вслушиваясь в речь советницы)*. На уме? Было бы на чем!.. Шах!

Советник. Плохо, плохо мне приходит.

Бригадир. Не шути, сватушка.

Сын *(показывая карты)*. Санпрандер шесть матедоров.

Бригадирша. Что, мой батюшка, что ты сказал, мададуры? Вот нынче стали играть и в дуры, а бывало, так все в дураки игрывали.

Советник. Так, матушка моя, мало ли чего бывало и чего нет,— чего не бывало и что есть.

Бригадирша. Так, мой батюшка. Бывала и я в людях; а ныне — что уж и говорить — старость пришла; уж и памяти нет.

Бригадир. А ума не бывало».

И т. д.

Боязнь живой жизни, стремление освободить драматическое действие от обыденного, подлинного, перевести все в сферу умозрительного и логического, столкнуть на сцене не живые характеры, но правильные и ложные идеи, превратить драматическое сочинение в поединок добродетели и порока, все эти особенности поэтики комедии классицизма дополнялись требованием называть условных героев условными именами. Еще в 1790-е годы было множество драм и комедий с значащими или иностранными именами. Требуя, чтобы драма представляла общежитие, Карамзин призывал драматургов давать русским героям русские имена. Надобно, чтоб в драме, писал он, «люди не только поступали, но и назывались так же, как они в общежитии называются: но называются ли у нас мужчины Зланетами, Буремыслами, Милоумами, а женщины Изведами, Премилами и проч.? Одно такое имя напоминает зрителю, что он в театре и что все видимое им есть небылица; а надобно, чтобы он забывался. Сперва, может быть, иному смешно бы показалось, когда бы театральные герои стали друг друга называть по именам и по отчествам; но наконец мы бы к этому привыкли» [1].

Трудно потому переоценить смелость Фонвизина,

---

[1] «Московский журнал», 1791, февраль, стр. 244.

который в 1769 году ввел в русскую комедию русские имена. Герои «Бригадира» называют друг друга «по именам и по отчеству», так, как это и было в общежитии, и это не было смешно. Не было смешно не только потому, что драматург сделал это тактично и умно,— весь строй комедии, точно воспроизводя русские нравы и подлинные картины «общежития», оправдывал и делал необходимым и естественным введение русских имен.

Уже в первой сцене герои свободно обращаются друг к другу по имени или по имени и отчеству:

«Бригадирша. О, Иванушка! Бог милостив. Вы, конечно, станете жить лучше нашего... Мой Игнатий Андреевич вымещал на мне вину каждого рядового.

Бригадир. Жена, не все ври, что знаешь.

Советник. Полно, соседушка... Знаешь ли ты, какую разумную сожительницу имеешь? Она годится быть коллегии президентом. Вот как премудра Акулина Тимофеевна.

Бригадир. Премудра! Вот-на, соседушка!.. Иное дело твоя Авдотья Потапьевна. О! Я сказать ей могу в глаза и за глаза, что ума у нее целая палата...»

Выразительны и жизненны сцены с сыном. Отцу, русскому человеку, офицеру старого закала, стыдно за своего глупого сына-галломана. Он с упреком говорит: «Да ты что за француз? Мне кажется ты на Руси родился... ты все-таки России больше обязан, нежели Франции». Иван, исполненный спеси и чванства, заявляет отцу: «Вот, батюшка, теперь вы уже и льстить мне начинаете, когда увидели, что строгость вам не удалася». Слушая глупую речь сына, опять не удержался бригадир: «Ну, не прямой ли ты болван? Я тебя назвал дураком, а ты думаешь, что я льщу тебе».

Замечателен финал этой беседы. Иван, желая отстоять свою независимость, сравнивает отношения сына и отца с отношением щенка и пса: «а когда щенок не обязан респектовать того пса, кто был его отец, то должен ли я вам хотя малейшим респектом?» В ответе бригадира нет ничего нарочито солдафонского, в нем почти со скульптурной рельефностью выступает его характер, живая личность, способная по-своему гневаться, грозить и поучать болвана сына исполнять обязанности перед родителем: «Что ты щенок, так в том никто не сомневается, однако я тебе, Иван, как присяжный человек, кля-

нусь, что ежели ты меня еще применишь к собаке, то скоро сам с рожи на человека походить не будешь. Я тебя научу, как с отцом и заслуженным человеком говорить должно. Жаль, что нет со мной палки, эдакой скосырь выехал!»

Язык бригадира лишен условности или какой-либо жанровой закрепленности. Все слова, обращенные к сыну, взяты из живой речи со всеми ее неправильностями и грубостями. В комедии вообще господствует стихия разговорного, бытового языка [1].

При изображении Ивана и советницы, этих типичных петиметров своего времени, Фонвизин испытывал значительное влияние традиции. Но следует помнить и другое, что задание создать остро памфлетный образ современного дворянского недоросля не требовало большей индивидуализации этих персонажей. Бригадир же, бригадирша и советник (в меньшей степени) воссозданы Фонвизиным с жизненной достоверностью, во всей силе индивидуальных характеров. И как нередко бывает, одни образы получаются более удачными, другие — менее, так и здесь не все персонажи выписаны с равным успехом. Крупной удачей, несомненно, был образ Акулины Тимофеевны, жены бригадира. Это замечали современники, об этом писали позже критики и ученые. Г. А. Гуковский считал, что «творческой победой Фонвизина в этом смысле является вторая сцена четвертого действия «Бригадира», разговор Акулины Тимофеевны с Добролюбовым и Софьей. Этот разговор совершенно ненужен для хода действия; он лишний с точки зрения правила единства действия; к тому же он нисколько не смешон. Но он крайне нужен для углубленного понимания образа бригадирши, и это для Фонвизина важнее всяких правил» [2].

Но разговор не только «лишний» — он нарушает чистоту жанра: в веселую комедию врывается грустная нота, зритель вдруг задумывается о судьбе несчастной жен-

---

[1] Н. Греч писал о языке героев фонвизинских комедий: «Язык «Недоросля» и «Бригадира» хорош не искусством, а точным последованием тогдашнему употреблению», «слог его комедий есть точная копия тогдашнего языка изображенных им лиц» («Опыт краткой истории русской литературы», СПб. 1822, стр. 152, 197—198).

[2] Г. А. Гуковский, Русская литература XVIII века, Учпедгиз, М. 1939, стр. 348.

щины и начинает жалеть обличаемого человека, над которым только что весело смеялся. Что же все это значит? Дело в том, что Фонвизин отказался от требования чистоты жанра и, пойдя по пути Дидро, создал произведение нового типа, где свободно, как в жизни, сочетается комическое и драматическое. Потому в «Бригадире» исповедь Акулины Тимофеевны не вставной номер, не случайность, не просчет драматурга. «Исповедь» естественно входит в комедию, способствует углубленному раскрытию не только характера бригадирши, но и бригадира. Молодой драматург уже понял, что можно преступить пределы и правила классицизма и «не заблудиться».

Вспомним печальную историю о капитанше Гвоздиловой, рассказанную Акулиной Тимофеевной. «Изрядная молодка», она была отдана родителями своему грозному мужу. Что ни день, то рассерженный хмельной капитан «гвоздил» свою жену, так что никто понять не мог, «в чем душа останется, а ни дай, ни вынеси за что». Та же судьба и у Акулины Тимофеевны. И ее бьет бригадир, бьет до смерти, даже «без сердцов», «в шутку»! Как-то, рассказывает она, «потолкнул он меня в грудь, так, веришь ли, мать моя, господу богу, что я насилу вздохнула».

Впервые в русской литературе раскрылась с очевидной и потрясающей силой обусловленность человека социальными условиями его жизни. Когда-то в юности Акулина была иной и даже «неразумной» с точки зрения бригадира. Но вот судьба свела с суженым — и все в ее жизни было сломано, извращено. Бригадир свидетельствует: «У меня жена перед свадьбою недели полторы без ума шаталась; однако после того лет десятка с три в таком совершенном благоразумии здравствует, что никто того и приметить не может, чтоб она когда-нибудь была умнее». И вот она сейчас — покорная, запуганная, трепещущая своего мужа-повелителя, темная и забитая женщина — и в то же время жадная, хитрая, жестокая помещица. Перед нами сложный, глубоко типичный и в то же время индивидуальный характер русской женщины-дворянки, которая одновременно и тиран и жертва. Жертва тех неразумных обстоятельств, которые порождает крепостное право, развращающее людей, жертва, с исступленной неистовостью отстаивающая свои права, несущие ей гибель, страдания, нравственное вырождение.

«Бригадир» — первая комедия воистину русская и первая комедия подлинно веселая. Пушкин очень высоко ценил веселость и крайне сожалел, что в русской литературе так мало истинно веселых сочинений. Вот почему он с любовью отметил эту особенность дарования Фонвизина, указав на прямую связь Гоголя с фонвизинским творчеством.

Поэтика классицизма мешала изображению живой жизни. И все же в комедию жизнь врывалась более настойчиво и интенсивно, чем в трагедию. Появлялись имена русских героев, конкретная сатира «на лицо» — «на личность», как тогда говорили. Осмеивавшиеся общие пороки таили в себе все больше намеков на реальные происшествия и события русской жизни, на практику дворянско-самодержавного общества. Но комическое также определялось априорными правилами. Правилом стало введение в комедию буффонады, фарса, заимствованных в народном театре. Потасовка как комический прием вошла в обиход и в комедийную практику Сумарокова. Использование памфлета в комедиях «на личность» приводило к тому, что сатирический образ лишался своего обобщенного, типического значения. Комическое возникало из угадывания в конкретном сатирическом облике реального прототипа. Традиционным приемом в поэтике комического являлось недоразумение, знаменитое qui pro quo. Эти недоразумения, вытекавшие из того, что одно принимали за другое, порождались не реальными жизненными обстоятельствами. Они были условны и привносились в действие, создавая живость и эффект несоответствия — этой основы комического.

Внимание Фонвизина к подлинным фактам жизни, желание вывести на сцену живые образы русских дворян, стремление показать их ничтожество, их убогость, их уродство и паразитизм определили новаторство драматурга и в области комического. Главным отступлением писателя от правил классицизма был отказ от искусственного привнесения комических ситуаций в действия реальных лиц. Поэтому в комедии отсутствуют потасовка, недоразумение, переодевания, то есть условные комические эффекты, переходившие из пьесы в пьесу, чуждые духу и природе изображавшихся на сцене событий.

Отказывается Фонвизин и от сатиры на личность — его образы глубоко правдивы, и сила их — в типичности.

Чужда Фонвизину насмешка над бытом простого народа.

Упрек Вольтера в том, что авторы «мещанских» трагедий и «слезных» комедий оттого отступали от чистоты жанра, «что были лишены веселости», нужной при написании комедии, был в известной мере справедлив: у многих авторов нового направления, в том числе и у Дидро, действительно веселость отсутствовала.

Фонвизин обладал этим редким даром. Смело включая печальное и серьезное в «Бригадира», он не отступал от своего намерения написать комедию смешную, веселую, обличительную. Самостоятельность Фонвизина и проявилась в том, что, используя опыт Дидро в построении характера, в развитии сценического действия, он не утратил важнейшего и решающего признака комедии — веселости, не стал в подражание писать «слезную» комедию. Его «Бригадир» — истинная комедия, но построенная на отличном от поэтики классицизма понимании не только сценического характера, но и самой природы комического.

Идея комедии — обличение русского дворянства, принцип верности драматурга действительности в образах и сюжете определили и стремление сделать комическую ситуацию жизненной, вытекающей из поведения действующих лиц.

Так, объектом комического стал дворянский корпус. Содержание комического определялось идеей комедии — обнаружением ничтожности, паразитизма, духовного убожества тех, кто спесиво провозглашал себя «благородным сословием». Обнаруживалась эта ничтожность в ситуациях, рождавшихся из реальных, внутренне оправданных столкновений действующих лиц. Как уже говорилось, всех отрицательных персонажей связывает любовная интрига. Развитие интриги, ярко раскрывавшей аморальный облик русских помещиков, и создавало комические ситуации, в которых комизм служит средством социального обличения.

Любовное «маханье» между Иванушкой и советницей внутренне оправданно. Оба — галломаны; у них равное понятие о чести, достоинстве, добродетели. Советница говорит Иванушке: «Ах, радость моя! Мне мило твое чистосердечие; ты не щадишь отца своего! Вот прямая добродетель нашего века». Иванушка сообщает советнице

свое мнение по поводу постоянства его невесты Софьи: «Она постоянна!.. Клянусь вам, что ежели я это в ней, женяся, примечу, то ту же минуту разведусь с нею. Постоянная жена во мне ужас производит. А! мадам! Ежели бы вы были жена моя, я бы век не развелся с вами». На сие замечание Иванушка получает достойный ответ: «Ах, жизнь моя... Я думаю, что и ты не наскучил бы мне лишними претензиями». Именно на этой аморальной основе и завязывается интрига, в развитии которой раскрывается нравственное уродство героев.

Игнатий Андреевич — человек без моральных устоев. Развратный, грубый и жестокий, он, приехав в семейный дом, не желает терять времени даром, и немедленно начинает «штурм» молоденькой советницы. «Маханье» и здесь обусловлено характером бригадира. И этот же характер рождает комические ситуации. Отец и сын — соперники в борьбе за жену советника, к которому приехали, чтобы сватать его дочь. Комизм здесь — сильное оружие Фонвизина в обличении жизненных устоев российского дворянства. Та же ситуация и в изображении советника в его интриге с Акулиной Тимофеевной.

Широко использовал Фонвизин и принцип языкового несоответствия. Но в «Бригадире» несоответствие это приобрело новое качество. Всем памятны любовные объяснения героев «Бригадира» — самые веселые сцены комедии. Игнатия Андреевича, всю свою жизнь занимавшегося экзерцициями на плацу, драматург заставляет в этом случае говорить отрывисто, грубо, почти одними военными терминами. Его сын с идиотской настойчивостью, без смысла и понимания твердит французские слова.

Советник — судья, взяточник, крючкотвор, приказный, ханжа-богомол — пересыпает свою речь приказными выражениями, фразами из Священного писания. И вот людей, говорящих на условном жаргоне, Фонвизин заставляет объясняться, показывая их тщетные усилия понять друг друга. При этом следует отметить одну важную особенность: все они проявляют удивительную понятливость, когда речь идет о деньгах, о карьере, о деревеньках, о необходимости драть с мужика три шкуры. Но как только герои заговаривают о человеческих чувствах, они выступают перед нами в своей «неповторимой» тупости, в своем духовном убожестве. Игнатий Андреевич объясняется в любви советнице по всем правилам «фрун-

товой экзерциции», и ответом ему служит недоумение советницы, силящейся уразуметь непонятные ей слова («тревога», «фортеция» и т. п.).

Еще более комична и зла сцена объяснения советника с Акулиной Тимофеевной, которая не может понять подьяческой речи с ее церковнославянизмами, уродливо приспособленной для любовного объяснения («Я грешу пред тобою, взирая на тебя оком», «я страшусь теплыя веры твоего сожителя, страшусь, чтоб он, узрев грех мой, не совершил на мне заповеди божией» и т. д.).

Налицо в этих сценах объяснение-несоответствие, которое является основой комического в классицизме. Только здесь мы видим иную, реальную природу этого несоответствия. Речь советника и бригадира не соответствует своему назначению — любовному объяснению. Но это несоответствие не привнесено, не определено априорными законами нормативной поэтики. Оно рождено духовно убогой природой российских помещиков, которых видел Фонвизин. Оно определено социальной практикой, общественным бытием героев. Так Фонвизин одержал еще одну победу на пути создания реалистической комедии. Вот почему Пушкин говорил о связи между веселостью Гоголя и Фонвизина — их сближала верность действительности.

Современники сразу увидели и поняли то новое, что принес в литературу «Бригадир». Фонвизин сохранил нам отзыв Н. Панина о комедии: «Это в наших нравах первая комедия, и я удивляюсь вашему искусству, как вы, застав я говорить такую дурищу во все пять актов, сделали, однако, роль ее столько интересною, что все хочется ее слушать»[1]. Отзыв был выслушан Фонвизиным в 1769 году, а записан через двадцать лет. Драматург помнил его, помнил потому, что Панин увидел главное, почувствовал и понял то, к чему он сам сознательно стремился: запечатлеть жизнь такой, какова она есть, сделать снимок с действительности, передать живые характеры русских людей, отказаться от подражания, от схем, от правил и рецептов.

Точно таким же было восприятие и других современников. Н. Новиков в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях» писал в 1772 году: Фонви-

---

[1] См. Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, стр. 99.

зин «сочинил комедию «Бригадир и Бригадирша», в которой острые слова и замысловатые шутки рассыпаны на каждой странице. Сочинена она точно в наших нравах, характеры выдержаны очень хорошо, а завязка самая простая и естественная» [1].

«Бригадир» — первая победа русского просветительского реализма. В ней мы встречаемся с новым пониманием человека и его связей с обстоятельствами жизни, с характернейшей для этого реализма манерой изображения положительных героев. Они проявляют себя не в действии (Добролюбов и Софья даны вне действия, они не участвуют в конфликте комедии), но в открытом изложении своих убеждений и взглядов, в публицистическом высказывании истин и осуждении всего того, «что оскорбляет человечество».

Как произведение просветительского реализма, «Бригадир» исполнен оптимизма. Но это оптимизм особого, чисто русского типа. Просветитель Фонвизин убежден в неизбежной перестройке социальных отношений в России на разумных началах. Но он не питает надежд на моральное воскресение бригадира и советника, Ивана, советницы и бригадирши. Смехом и иронией драматург поражает своих врагов. В юморе проявляется нравственно цельная личность автора, личность русского писателя, верующего в торжество разума и справедливости. Этот, одновременно обличающий и утверждающий, юмор — истинный положительный герой комедии. В последующем фонвизинская традиция будет развита Гоголем. Положительным героем его «Ревизора» будет смех, беспощадно карающий чиновный мир николаевской империи.

---

[1] Н. И. Новиков. Избранные сочинения. Гослитиздат, М.— Л. 1951, стр. 359.

Глава шестая

В ПОИСКАХ СВОЕГО ПУТИ

1

Значительную роль в обновлении драматического искусства и развитии реализма во вторую половину XVIII века сыграло творчество крупного итальянского драматурга Карло Гольдони. Преодолев традиции комедии масок, он осуществил реформу итальянского театра. Его комедии стали зеркалом жизни. Подлинная итальянская действительность, живые характеры, точно выписанные нравы и обычаи своего народа, социальные противоречия общества были воплощены драматургом с подлинно художественным блеском. Комедии Гольдони получили широкое распространение. Их переводили на французский, немецкий и английский языки, с успехом играли во всех европейских театрах. Вольтер называл Гольдони «живописцем натуры».

Первый русский перевод двух комедий Гольдони был сделан в 1772 году. Одна из них — комедия «Домашние несогласия» вышла из печати в 1773 году, а в следующем — второй перевод — «Лжец». Перевод был сделан талантливым литератором. Он стремился не только познакомить русских читателей с опытом крупнейшего итальянского драматурга, но и сделать его комедии явлением русской культуры. Оттого перевод был «вольным», «с небольшими по нашим обычаям отменами».

Дело не ограничилось внешней русификацией — переводчик не просто перенес действие из Италии в Россию и дал героям русские имена. Он использовал сюжеты и образы действующих лиц для того, чтобы живописать русскую натуру — нравы, обычаи, представления и социальные отношения русских купцов, чиновников и помещиков.

Кто же этот первый переводчик Гольдони? Историки русской литературы и театра ответа на этот вопрос не дают по той простой причине, что комедии эти не привлекли их внимания, не были ими замечены. Интерес к ним проявили историки западноевропейской литературы. Но, к сожалению, их разыскания вопроса не решили, а лишь запутали его. В 1933 году С. С. Мокульский издал в своем переводе «Мемуары Карла Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра» («Academia»). В библиографическом указателе даны сведения о всех русских переводах комедий Гольдони. На странице 796 второго тома сказано, что «Лжец», вышедший в 1774 году, переведен Янковичем. Там же отмечен еще один перевод того же Янковича — комедия «Торговцы»: «перевод с итальянского, Лейпциг, 1787».

Какие основания были у С. С. Мокульского считать переводчиком «Лжеца» Янковича? И почему не указан переводчик «Домашних несогласий», хотя, несомненно, обе комедии переведены и переделаны одним и тем же лицом? Никаких объяснений своей атрибуции С. С. Мокульский не дал. Можно только догадаться, *откуда взято* имя Янковича. Оно появилось впервые в «Опыте российской библиографии» В. Сопикова, где под номером 5645 было напечатано: «Торговцы», в 3 действиях г. Гольдони, переведено с италиано на иллирический язык Е. Янковичем, студентом медицины. Лейпциг, 1787». Встретив у Сопикова имя Е. Янковича, как переводчика одной комедии Гольдони, С. С. Мокульский приписал этому «студенту медицины» и перевод «Лжеца». Открытие вошло в научный оборот. В 1959 году появилась книга «Карло Гольдони. Био-библиографический указатель». Ее составитель Т. В. Дзюба смело рекомендует Е. Янковича как переводчика «Лжеца».

«Студенту медицины» вообще «повезло» в русской библиографии. Рогожин в новом издании «Опыта» В. Сопикова без всяких мотивировок приписал ему еще два

перевода: «Индейцы в Англии», в 5 д. г. Коцебу, Смоленск, 1800 (№ 5406) и «Оберон, подражание Виланду», с нем. Смоленск, 1802 (№ 7463). После того как Е. Янковичу приписали три перевода, имя русского переводчика появилось в «Русском биографическом словаре» (т. 25, СПб. 1913). «Биография» состояла из библиографических справок, взятых у Сопикова и Рогожина: «Янкович, Е., писатель-переводчик, в 1787—1802; студент медицины. Ему принадлежали следующие переводы: «Торговцы», в 4 д., соч. Гольдони, пер. с итальянского (Лейпциг, 1787), «Оберон», подражание Виланду, пер. с немецкого (Смоленск, 1802) и «Индейцы в Англии», соч. Коцебу (Смоленск, 1800).

А между тем никакого русского переводчика Е. Янковича не существовало. Перевод «Торговцев» в российскую библиографию попал по ошибке. Сам же Сопиков указал, что комедия есть «перевод с италиано на иллирический язык». Иллирический — то есть сербский. Спрашивается, почему сербский перевод регистрируется в русской библиографии? Но, может быть, у Янковича были другие переводы на русский язык, о которых сообщили Рогожин и Мокульский? Обращение к истории *сербской* литературы все разъясняет. Действительно, в Сербии был литератор Эммануил Янкович (1758—1791). В 1787 году в Лейпциге в его переводе с итальянского на сербский была издана комедия Гольдони «Торговцы»[1]. Янкович учился в это время в Германии. По возвращении на родину он, организовав типографию и книжный магазин, развернул просветительскую деятельность. Своими переводами и популярными сочинениями на естественнонаучные и философские темы Янкович снискал себе уважение и признание соотечественников. В России Эммануил Янкович никогда не был и на русский язык никаких сочинений не переводил[2]. Следовательно, имя автора вольных переводов комедий Гольдони «Домашние несогласия» и «Лжец» по-прежнему неизвестно. Но прежде чем говорить о переводчике, обратимся к самим вольным переводам.

---

[1] A. G. Spinell, Bibliografia Goldoniana, Milano, 1884, 256.

[2] Enciklopedija Yugoslavije, t. 4, Zagreb, 1960, s. 459, D. Rajković, Manojlo Jankovič, LMS, 1911.

2

У Гольдони есть несколько комедий, в которых в соответствии с давней традицией значительную роль играют слуги. Ловкие и плутоватые, они активно вмешиваются в действие, помогают господам и чаще всего устраивают их любовные дела. В «Домашних несогласиях» функция слуг иная. Исследователь творчества Гольдони замечает, что в этой комедии «происходит нечто противоположное: двое нерадивых слуг ссорятся и, желая отомстить один другому, вызывают целую свару между хозяевами. В этой комедии профессиональная психология слуг разработана с удивительной правдивостью. «Я почерпнул фабулу этой пьесы,— пишет Гольдони в «Мемуарах»,— из быта нескольких семейств, где мне приходилось видеть хозяев, являющихся жертвами привязанности к своим слугам; и к моему удовольствию, зрители одобряли мое поучение, весьма полезное для родственников, живущих под одной кровлей» [1].

Русский переводчик отказался от «поучения» и усилил общественное звучание своего перевода тем, что подчеркнул социальный план действия. В центре оказалась семья помещицы Осьмининой. Все ее поступки обусловлены ее положением. Она предстает не просто как вздорная женщина, но как жадная и жестокая помещица. Поверив наговору служанки, она требует от Осьминина — отца ее умершего мужа, чтобы он наказал своего слугу, крепостного Потапа за то, что тот не слушается ее и, как ей кажется, непочтителен к ней. Роман, достойный сын своей матери, обращается к Осьминину с тем же требованием. Осьминин не верит наговору и отвечает: «Я люблю справедливость, и мне все равно, слуга ли, господин ли, лишь бы прав был: так я на его стороне».

Служанка у Гольдони грозит слуге, с которым поссорилась: «Тебя пошлют прочь из дома». У русского переводчика: Мавра, верная раба своей барыни, злорадно заявляет Потапу: «И тебя сошлют в деревню». Осьминина в первом действии хочет, чтобы Потапа в наказание отослали в деревню, но потом меняет намерение и требует,

[1] Б. Г. Реизов, Итальянская литература XVIII века, изд-во ЛГУ, 1966, стр. 169—170.

чтобы его сдали в рекруты. Так, шаг за шагом, в комедии воссоздается «русская натура».

Воспроизводя нравы русских помещиков, переводчик показывает, как Осьминина вместе с сыном прибегает к помощи взяточника — судейского чиновника и затевает тяжбу с Осьмининым, желая бесчестным путем завладеть его имением. Произвол и деспотизм Осьмининой проявляется и в ее отношении к дочери Дарье: она хочет расстроить ее брак с любимым ею человеком. Дарья мужественно защищает свою любовь. Осьминина с возмущением говорит дочери: «Что это за речи у вас ныне: «взор мой пленился», «переменить милого на немилого»? Умные девушки идут, за кого отцу и матери угодно. Нас выдавали так в наше время, что и жениха до венца в лицо не увидишь, а тебя фатою закутают так хорошо, что на другой день рада, как тебе кто из знакомых скажет, с кем переночевала: а ныне как прихотливы девицы стали, что уж и материнской воле противятся».

«Домашние несогласия» в русской пьесе перерастают в борьбу девушки Даши за свое счастье, за достоинство личности, против родительского деспотизма и домостроевского произвола. Эту борьбу Дарьи поддерживает Осьминин — человек умный, туманный, лишенный сословных предрассудков.

«Русская натура» представлена в комедии и бытовыми деталями. Так, между прочим, упоминается, что дворовые счищают снег с крыши дома; про поваренка говорят, что он сидит на голубятне, гоняет голубей и лакомится моченым горохом; Потап «трет табак» для своего барина; когда в конце пьесы Потап убегает из дома, посылают искать его «на съезжую» и т. д. Любопытна и одна литературная деталь — Дарья получила письмо от любимого ею человека. Брат Роман, заметив в руках сестры листок, стал допытываться, что она читает. Дарья отвечает: «Печатный листок». Мавра, подтверждая обман, добавляет: «Что ж ей было читать? По чести, она «Живописца» читала».

Не менее интересна переработка комедии «Лжец». Переводчик, несомненно, знал большую литературную историю этой комедии. Сюжет ее впервые разработал испанский драматург Аларкон (1580—1639), издав пьесу под названием «Сомнительная правда». Характер лжеца привлек внимание многих драматургов. Корнель, в част-

ности, переделывает комедию Аларкона и применяет ее сюжет к французским нравам. Свою комедию он выпустил под названием «Лжец». Гольдони перевел комедию Корнеля, приспособив ее к изображению итальянских нравов. Русский переводчик стремился дать русскую жизнь этой всемирно известной комедии. У Корнеля действие происходит в дворянской среде. Гольдони, демократизируя театр, изображает нравы городского мещанства. Русский переводчик выводит в своей переработке купцов и чиновников.

Действие в русской комедии перенесено из Венеции в Санкт-Петербург. Имена русифицированы, с сохранением в отдельных случаях фонетической близкости к оригиналу: сестры Розадура и Беатриче становятся Дидимой и Таисией, служанка Коломбина — Маврой, Бригелла — Потапом, Арлекин — Фалалеем. Доктор Балонзони превращен в чиновника сената асессора Баланцова, Флориндо — в Флорова, богатый человек Панталоне — в купца Пантелея, герой — лжец Лелио — в Леона. Более свободно переводчик обошелся с именами, только упоминавшимися в комедии,— маркиз дон Асдрубале ди Кастель д'Ора превратился в Андрея Юрьевича Златогорова. Дон Пикарро ди Каталонья — в Панкратия Меркуловича Котышкова.

У Гольдони Лелио приезжал из Неаполя, где он и женился. В русской комедии Леон прибывает в Петербург из Москвы, а женился он в свое время в Калуге. Набережная Венеции заменена набережной Невы; вместо гондолы герои пользуются шлюпкой и рябиком; Лелио поет серенаду, а Леон приказывает спеть популярную русскую песню, по ходу действия играют на русских рожках.

В комедии живописуются русские купеческо-чиновные нравы, паразитический образ жизни дворян. Пантелей — умный и деятельный купец, составивший себе изрядный капитал. Но сынок, получив образование, уже не хочет наживать денег и идти по стопам отца: следуя дворянским примерам, он стремится издерживать их. Леон признается: «Он (отец. — *Г. М.*) поехал на Ирбитскую ярмарку. И мне в домашней экономии зарыться есть ли возможность? Я книг (конторских.— *Г. М.)* держать не люблю; я люблю деньги издерживать, не записывая их; я люблю обращение их в людях, а копить деньги — дело батюшкино».

Главная особенность характера Леона — лживость —

социально объяснена: стремясь к удовольствиям, любя деньги и мало получая их от своего, строгих нравов, отца, он пускается в авантюры, хитрит, обманывает, выдает себя за дворянина, ищет богатой невесты (флирт с Дидимой — дочерью асессора Баланцова), хотя он уже и женат, и т. д.

Создание образа купца Пантелея — главная заслуга русского автора. Превратив Пантелея в купца, он оказался принужденным написать много новых сцен. Ставя Пантелея в самые различные отношения с героями, автор получает возможность выявить общественную позицию Пантелея, его моральные принципы, его взгляды на жизнь. Поэтому дело не могло свестись только к мелким и частным дополнениям. Приходилось серьезно менять текст пьесы. Доктор Баланзони стал чиновником сената, тем самым коренным образом изменилось содержание разговоров по сути новых лиц — купца и чиновника. В пьесу ворвались знакомые русскому зрителю и читателю картины жизни столичных чиновников-взяточников, живущих не по средствам.

Пантелей — первый, серьезно задуманный и интересно выписанный образ русского купца в драматургии. Он разумен, богат, деятелен, знает цену себе и чиновникам, которые хотя и занимают важные посты, но в конечном счете зависят от них, купцов. Существующий социальный порядок, когда для того, чтобы добиться своих целей, надо платить за услуги чиновнику, давать взятки, конечно, отвратителен, но Пантелей легко мирится с ним — ведь свои дела он вершит, как хочет, «в накладе» не остается, повышая цены на товары.

В русской комедии «Лжец» изменился идейный акцент — дело не в молодом лживом человеке и его веселых и забавных проделках, но в изображении жизни купцов и чиновников. Именно ставка на воспроизведение течения жизни и естественных столкновений, встреч и бесед героев комедии позволила автору-анониму, с одной стороны, исключить многие эффектные сцены, связанные с лжецом и его проказами, а с другой,— вставить новые, к интриге Леон—Дидима почти не относящиеся, но важные для выявления характера и взглядов Пантелея и Баланцова, для усиления общественного звучания комедии.

Верность русской жизни заставила автора показать большую социальную разобщенность между господами и

слугами. Бригелла в итальянской комедии поверенный Флориндо. В русском варианте Потап — это дядька, старый слуга Флорова. Оттого он утратил свободу обращения с господином, автором подчеркнута его зависимость от барина. Лелио у Гольдони имеет слугу Арлекина. Но он держится свободно и независимо, выступая скорее умным советником, чем слугой. Фалалей — подлинный слуга Леона. Действует он смело, изобретательно, но он почтителен. Леон с ним бесцеремонен, груб. Арлекин не осуждает Лелио, он даже как бы восхищается им. Выслушав, например, очередную хитроумную выдумку Лелио, Арлекин восклицает: «Итак, да здравствуют остроумные измышления!» В той же ситуации Фалалей говорит иначе: «Дай, боже, вам здравствовать и с хитрыми выдумками. Правда, когда ни на есть, наружу выйдет».

Как и «Домашние несогласия», комедия «Лжец» насыщена русским бытом, русскими реалиями, просторечьем. Организуется, например, по приказу Леона ужин, и автор перечисляет русские яства: «закуски, пироги, стручки, яблоки, орехи и всякие в сахаре варенья». Служанка Мавра во время обморока Дидимы говорит: «хотя бы мама скорее пришла: огурцы и рыжики она б и завтра солить могла». Потап обращается к Флорову: «Я ваш дядька; и в бабки и в свайку потихоньку с ребятами давал вам играть». Фалалей — Леону: «Для вас все кошки серы», или: «Еще тут коза в юбке стоит» и т. д.

Русская действительность была передана так точно, что оказалось возможным ввести в пьесу популярную песню. Эта сцена была встречена публикой с особым удовольствием. «Драматический словарь» свидетельствует: «Лжец». Забавное зрелище, вольный перевод из Голдония. Театр представляет серенаду на реке с приятною музыкою и поют песню, известную всем «Владычица души моей». Представление сей комедии приносило удовольствие любящим театр» [1].

«Домашние несогласия» и «Лжец» были напечатаны в первой половине 70-х годов, предшествовали «Недорослю», пользовались успехом у русских зрителей. Они оказали влияние на складывающуюся оригинальную русскую комедию. Кто же перевел эти две комедии Гольдони? Как и где искать анонимного переводчика?

---

[1] «Драматический словарь», М. 1787, стр. 72.

3

Прямых и непосредственных указаний на имя переводчика у нас нет. Но существует ряд моментов, которые представляют несомненный интерес, как косвенные доказательства. Обе комедии переведены с итальянского. Знание итальянского языка было в те годы явлением редким. Судя по хорошему художественному уровню перевода и серьезным переделкам, им был не просто литератор, но талантливый *драматург*. Драматургов, знавших итальянский язык, было того меньше. В. П. Семенников, анализировавший деятельность русских переводчиков 60—80-х годов, пришел к выводу, что «единственным переводчиком с итальянского был Я. Б. Княжнин»[1]. Заключение это несправедливое: в те же годы жили, писали и переводили другие литераторы, знавшие итальянский язык. Это — И. Барков (в 1762 перевел с итальянского оперу Лазарони «Мир героев»), И. Богданович (перевел с итальянского канцонетту Метастазио и некоторые другие произведения итальянских авторов), А. Олсуфьев (перевел с итальянского четыре оперы), Ф. Эмин (перевел в 1763 году итальянский роман «Бесссчастный Флоридор»).

Итак, если исходить из одного только обстоятельства — знания итальянского языка, кандидатами могут быть: Княжнин, Барков, Богданович, Олсуфьев, Эмин. Барков умер в 1768 году, все свои переводы подписывал. Никаких оставшихся неизданными его переводов после смерти найдено не было. Оснований издавать эти комедии анонимно у него не было. То же относится к Эмину, умершему в 1770 году. Новиков хорошо знал Эмина. В своем «Опыте исторического словаря о российских писателях» он не указывает, что эти комедии остались неизданными и принадлежали Эмину. «Домашние несогласия» вообще не могли быть переведены этими авторами, так как в тексте комедии упомянут журнал «Живописец», издававшийся, как известно, в 1772—1773 годах. Вряд ли могли перевести и, главное, переработать комедию Гольдони и изобразить нравы русских купцов и чиновников Богданович и

---

[1] В. П. Семенников, Собрание, старающееся о переводе иностранных книг, учрежденное Екатериной II. 1768—1783 гг., СПб. 1913, стр. 16.

Олсуфьев. Свои переводы они обычно подписывали, но самое главное — у них не было оснований для анонимного издания этих комедий. И еще одно обстоятельство — оба перевода были изданы Новиковым. Никаких личных контактов и издательских отношений у Новикова с Богдановичем и Олсуфьевым не было.

Остается одно имя — Я. Б. Княжнин. Он знал итальянский язык, переводил с него и был профессиональным драматургом. Первый перевод его с итальянского появился в печати в 1769 году: «Записки историографические о Морее, о царстве Негропонтском и прочих близ лежащих местах». Перевод свой Княжнин подписал. В 1773 году, 19 октября Княжнин расписался в получении денег за перевод «италианской поэмы «Убиения младенцев в Вифлиеме» — прозою» [1]. *Позже,* в конце 70-х годов, Княжнин *перевел три комедии Гольдони* — «Хитрая вдова», «Тщеславные женщины» и «Светский человек», за что и получил деньги. По каким-то причинам комедии изданы не были и до нас не дошли [2].

Кандидатура Княжнина по этим формальным данным наиболее подходяща. Интерес к Гольдони закономерен: Княжнин-драматург много переводил драматических сочинений французских поэтов — Корнеля, Расина, Вольтера, и он действительно не мог пройти мимо крупнейшего и талантливого итальянского драматурга. Естественно предположить, не были ли переводы «Домашних несогласий» и «Лжеца» *первым* его обращением к Гольдони.

Это предположение нуждается в проверке и в дополнительных обоснованиях. Прежде всего следует решить вопрос: почему талантливые переводы изданы анонимно? Какие обстоятельства вынуждали переводчика или его издателя *утаить* это имя? Были ли такие обстоятельства у Княжнина? Оказывается, что *именно у Княжнина такие обстоятельства и были.* Первая комедия, «Домашние несогласия», вышла из печати в середине июля 1773 года [3]. Прошение в Академию наук от издателя с просьбой напечатать комедию «Домашние несогласия» подано 1 апреля 1773 года [4]. Следовательно, подготовка к изда-

[1] В. П. Семенников, Собрание, старающееся о переводе..., стр. 61.
[2] Там же, стр. 81.
[3] «Санкт-Петербургские ведомости», 1773, № 57, от 16 июля.
[4] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 544, стр. 136 об.

нию и печатание комедии проходили с февраля-марта по июль 1773 года. Но именно в это время несчастье обрушилось на Княжнина, состоявшего тогда на службе в должности секретаря при дежурных генерал-адъютантах. В начале 1773 года он был арестован по обвинению в растрате казенных денег. Невзирая на то что часть недостававшей суммы Княжнин еще до ареста положил в кассу, а оставшуюся часть обязывался внести поручик кавалергардского полка Г. Ф. Шиловский, 16 февраля 1773 года суд вынес беспрецедентное решение: «Учинить Княжнину смертную казнь — повесить, а недвижимое его имение отписать на ее императорское величество» [1].

Приговор был бы приведен в исполнение, если бы не вмешался граф К. Г. Разумовский, у которого до того служил Княжнин. Разумовский обратился с письмом к Екатерине, убеждая ее отменить жестокое и несправедливое решение. Вмешательство Разумовского помогло, и через некоторое время приговор был отменен: Княжнина помиловали, но, лишив дворянского звания и чина, определили рядовым в петербургский гарнизон. Через несколько месяцев его совсем исключили из службы. Судя по документам, он должен был покинуть Петербург. Вернулся в столицу Княжнин позже, и лишь в 1778 году поступил на службу к Бецкому в качестве его секретаря. Все это время Княжнин много работал, усиленно занимался переводами, но ничего не печатал,— видимо, это ему было запрещено. Печататься он стал с 1778 года.

Итак, у Княжнина были вынужденные обстоятельства, по которым издатель не мог ставить на переводах его имя. *Анонимность была вынужденной.* В этой связи заслуживают внимание обстоятельства издания этих комедий. Их издал Новиков. Это он обращался с прошением в Академию наук. Любопытно отметить, что Новиков просил напечатать одновременно с «Домашними несогласиями» еще четыре книги, но выпустил в том году только комедию. Другие книги вышли позже. Известно, что в это время его «Общество, старающееся о напечатании книг» испытывало сильные денежные затруднения, и потому он не мог заплатить Академии наук за напеча-

---

[1] Цит. по вступительной статье Л. И. Кулаковой к кн.: Я. Б. Княжнин, Избранные произведения, Библиотека поэта, изд-во «Советский писатель», Л. 1961, стр. 9.

танные по его просьбе книги. Но деньги для печатания «Домашних несогласий» нашлись. Совершенно очевидно, что издатель действовал сознательно, будучи заинтересован в напечатании этой комедии. Вряд ли можно сомневаться, что он хотел поддержать переводчика, и прежде всего деньгами. А как раз деньги Княжнину в это время были крайне необходимы для погашения долга. Судя по позднейшим изданиям Новиковым княжнинских сочинений между двумя просветителями были дружеские отношения. Переводы Княжнина, появившиеся в 1779 году, после отмены запрета печататься, были изданы Новиковым. Это три трагедии Корнеля — «Сид», «Смерть Помпеева» и «Цинна».

Все эти вместе взятые факты позволяют высказать предположение, что переводчиком двух комедий Гольдони «Домашние несогласия» и «Лжец» был Княжнин.

4

Получив отличное образование в гимназии при Академическом университете, Я. Б. Княжнин с юности проявлял интерес к литературе. Знание языков позволило ему знакомиться в оригинале с лучшими произведениями Корнеля, Расина, Вольтера. Начинающего поэта привлекало творчество плодовитого русского поэта Сумарокова. Эстетика классицизма формировала его собственные взгляды на творчество. Он пробовал свои силы в популярных в то время жанрах, писал оды и элегии. С 60-х годов все его внимание будет привлекать театр.

Водоворот политических событий 60-х годов увлек и начинающего драматурга. Демонстративная политика Екатерины сеяла иллюзии, что на русский престол вступил просвещенный монарх. Просветительские идеалы, которыми Княжнин увлекался наравне с другими молодыми писателями, приобретали особую притягательную силу вследствие обещаний царствующей императрицы осуществить их в своем законодательстве.

В этой атмосфере и писалась им первая трагедия «Дидона». В центре ее была мудрая правительница, ненавидящая тиранов, считающая своим долгом заботу о счастье подданных. Образ такой правительницы не мог не ассоциироваться с Екатериной, которая в своих первых ма-

нифестах заклеймила тиранию свергнутого Петра III и обещала народу заботиться о его благе. Открытие в 1767 году в Москве заседаний Комиссии было как бы наглядным доказательством исполнения Екатериной взятых на себя обязательств. Именно в Москве в 1767 году была впервые представлена «Дидона» [1].

Тысяча семьсот шестьдесят девятый год открыто обнаружил раскол в обществе—просветители повели борьбу с Екатериной. Наиболее важным событием была полемика новиковского «Трутня» с екатерининским журналом «Всякая всячина». Фонвизин перешел на службу к Н. Панину, который в это время был активным лидером антиекатерининской оппозиции.

Переход к Панину—это не простая перемена службы. Панин был в глазах Екатерины и ее окружения, в глазах общественного мнения и народа лицом, охраняющим права Павла на российский престол. Сама Екатерина позже признавалась: «Все думали, что ежели не у Панина, так он (Павел.— *Г. М.*) пропал» [2]. Совершив в 1762 году переворот и захватив власть, Екатерина грубо нарушила законные права Павла. Панин с самого начала выступал против Екатерины, предложив ей быть только регентшей при малолетнем императоре Павле. В борьбе победили сторонники Екатерины — Орловы, которые и добились провозглашения ее императрицей. С тех пор многократно, как только проявлялось недовольство режимом Екатерины в народе, так среди многочисленных заговорщиков всплывало имя Павла. С приближением совершеннолетия Павла (сентябрь 1772 г.) вопрос о правах наследника на престол вновь вставал на общественное обсуждение. Сын был соперником матери и потому врагом императрицы. Между ними шла глухая, но упорная борьба, которую нельзя было скрыть. Двор Павла, где главную и определяющую роль играл Панин, противостоял екатерининскому двору. Кто сближался с Паниным и Павлом, тот становился врагом Екатерины. Один из современников, связанный с Екатериной и Паниным, признавался, что жить при русском дворе невозможно, потому что там «быть приятным императрице возможно только тогда, когда состоишь в дурных отношениях к великому князю,

---

[1] «Хроника русского театра Носова», М. 1883, стр. 299.
[2] «Дневник А. В. Храповицкого», СПб. 1874, стр. 434—435.

а находясь в хороших отношениях к этому последнему, навлечешь подозрения императрицы» [1].

Фонвизин, перейдя на службу к Панину, делал сознательный выбор и вставал на дорогу политической борьбы с Екатериной. На тот же путь, как мы видели, встал и Новиков. Логика борьбы с Екатериной толкала просветителей, возлагавших надежды только на реформы сверху и на волю просвещенного монарха, в лагерь соперника Екатерины — Павла. Поскольку в 1772 году Павлу исполнялось восемнадцать лет и он мог прийти к власти, борьба носила практический характер. Речь шла не о простом дворцовом перевороте. На престол должен был прийти молодой монарх, при котором просветители могли стать советодателями.

Княжнин проделал ту же эволюцию и, разочаровавшись в Екатерине, обратил свои взоры на Павла, влиять на которого, казалось, будет легче. Следующей трагедией Княжнина явилась «Ольга». Правда, время ее написания точно неизвестно, при жизни автора она не была ни опубликована, ни поставлена на сцене. Первая исследовательница этой трагедии М. Габель без всяких оснований объявила «Ольгу» последней трагедией драматурга [2]. А. П. Могилянский, игнорируя содержание трагедии, решает вопрос о времени ее написания на основании произвольного соотнесения «Ольги» с переводом трагедии Вольтера «Меропа», сделанным В. Майковым и изданным в 1775 году. Дело в том, что «Ольга» является «вольным переводом» «Меропы» со значительными и важными дополнениями. А. П. Могилянский, устанавливая совпадение некоторых стихов майковского перевода и «Ольги», делает категорическое заключение, что Княжнин «хищнически» отнесся к труду Майкова и списал у него несколько стихов. Именно поэтому «Ольга» датируется 1775—1776 годами, то есть временем после выхода из печати перевода Майкова [3].

Подобные доказательства — плод печального недоразумения. Нелепа сама идея установления зависимости «Ольги» от перевода Майкова. Княжнин, блестяще знаю-

---

[1] Сборник императорского Русского исторического общества, т. LXXII, СПб. 1878, стр. 386.

[2] «Литературное наследство», т. 9—10, М. 1933.

[3] Сб. «XVIII век», т. 3, изд-во АН СССР, 1958, стр. 498—504.

щий французский язык, с юности отлично знакомый с творчеством Вольтера, оказывается, по А. П. Могилянскому, не может делать «вольного перевода» «Меропы» до тех пор, пока В. Майков, не знающий французского языка, переложит в стихи эту трагедию по кем-то из его приятелей сделанному прозаическому переводу трагедии. При таком подходе сам замысел Княжнина — по русскому переводу «Меропы» сделать свой «вольный перевод» — представляется безумной затеей. Права Л. И. Кулакова, которая отвергает соображения А. П. Могилянского, как неосновательные, и приходит к выводу, что, «по всей вероятности, «Ольга» написана в период между «Дидоной» и «Владимиром и Ярополком» (1772), то есть в самом начале 1770-х годов»[1]. Стоит заметить, что тогда же, до 1772 года, и Майков переводил «Меропу». О ней, как неизданной, говорит Н. Новиков в своем «Опыте исторического словаря», вышедшем из печати 30 марта 1772 года.

Анализ «Ольги» убеждает, что действительно трагедия писалась именно в эти годы (1769—1771), поскольку она непосредственно связана с политическими событиями той поры. Сюжет «Меропы» Вольтера позволял при «вольном переводе» приурочить ее к русской жизни. Делать это было тем удобнее, что сам Вольтер использовал сюжет, широко известный в литературе. Греческий миф о Меропе впервые разработал еще Еврипид. «Вольный перевод» был удобным покровом для важных дополнений, во имя которых Княжнин и перерабатывал трагедию.

Переработку Княжнин начал с того, что события перенес на русскую почву. Правда, события происходили в далеком прошлом, но важно было другое: сосредоточить внимание зрителя на русских делах. Используя летописное предание, Княжнин строит сюжет на намеках — древляне убили князя Игоря, престол захватил древлянский князь Мал, который стал принуждать вдову Игоря Ольгу выйти за него замуж. Единственный сын Ольги — Святослав ребенком был спасен Володом, увезен в леса и там был им воспитан. О его судьбе ничего не знает Ольга. Она лишь выражает надежду, что он жив. Возвращения Святослава боится Мал. Такова предыстория. Действие трагедии происходит через пятнадцать лет после

[1] См. Я. Б. Княжнин, Избранные произведения, стр. 726.

захвата власти Малом и бегства Святослава. Наследник Игоря возвращается в дом, когда Мал, в последний раз угрожая Ольге, требует, чтобы она вышла за него замуж. Святослав, узнанный Малом, схвачен и должен быть казнен. Единственное спасение — женитьба Мала на Ольге. Но Святослав гордо отвергает этот план и вступает в борьбу с тираном, которого в конце концов и убивает. На престол всходит законный наследник.

Вся эта ситуация была принципиально рассчитана на аллюзию. В 1769 году Павлу исполнилось пятнадцать лет. Через три года он должен был на законном основании занять престол. Обоснованию прав наследника и посвящена трагедия. Княжнин рассчитывал на печатание и постановку трагедии. Потому исключались какие-либо обвинения Ольги — матери Святослава. Фонвизин, написавший в 1771 году «Слово на выздоровление Павла Петровича», хваля наследника, говорил с глубоким уважением о Екатерине. То же делал и Княжнин: его Ольга всеми силами души стремится к тому, чтобы престол занял ее сын. Когда ее уговаривают выйти замуж и быть на русском престоле, она с гневом отвергает это предложение:

Что в троне мне? Не мне престолом обладать,
Но сыну моему. Погибни, злая мать,
То сердце варварско, душа та, алчна власти,
Котора, веселясь сыновния напасти,
Чтоб в пышности провесть дни века своего,
Приемлет за себя наследие его!

Это была вежливая *рекомендация* Екатерине. Преувеличенная похвала матери, не допускающей даже мысли отнять власть у сына, призывающей на свою голову смерть за одно только допущение возможности занять престол, была в русских условиях того времени более чем дерзновенной. Таких аллюзий русская трагедия еще не знала.

Главной целью трагедии и было *возвеличение наследника.* Святослав, юноша, народу неизвестный, жил вдали от людей, от города, от двора. Как его воспитали? Готов ли он быть монархом? Каковы его политические убеждения и нравственные достоинства? Раскрытию политических идеалов и нравственных убеждений Святослава посвящены многие сцены трагедии. Здесь больше всего «вольности» в переводе; свобода нужна была для важ-

ных политических дополнений. Вот как воспитатель Волод характеризует Святослава:

Пятнадцать лет пася я сына твоего,
Достойны чувствия я в сердце влил его,
Влагал в него, неся с ним тягость необычну,
Не пышности владык, но душу, им приличну:
Он бедство завсегда с терпением сносил,
Бесчестие одно несчастьем только чтил.
Он тако жил в лесах, как должно жить в короне,
И прямо из пустынь достоин сесть на троне.

В словах Волода отчетливо виден просветительский взгляд на достоинства монарха, оттого Святослава воспитывали не царем, но человеком. У него «душа», высокое чувство чести, понимание того, что значат «бедства». Святослав в ходе действия проявляет эти свои достоинства. Он тверд перед Малом и смело говорит узурпатору: «Когда ты здесь, тиран,— рази, губи меня,— мне век к напастям дан». Свое вынужденное изгнание он рассматривает как школу жизни. Он признается матери:

Который завсегда был счастлив человек,—
Поверь мне в том, о мать!— тот счастья недостоин;
Несчастных слыша стон, в блаженстве он спокоен,
Не зная бед, жесток,— и чтоб полезным быть,
Нам нужно иногда несчастие вкусить.

Он деятелен, смел, отважен, полон решимости отомстить тирану, вернуть себе престол для того, чтобы творить благо своему народу: «Друзья, и днесь для вас я жизни не щадил: забыв себя, за вас тирана поразил». Присягой звучат заключающие трагедию слова Святослава:

Коль будет счастлив росс, коль будет он спокоен,
Коль подданных любви пребуду я достоин,
Когда меня народ своим отцом почтет,—
Вот слава вся моя,— иной мне славы нет!
Народная любовь есть твердый столп державы,
Сердцами обладать — нет лучшей в свете славы!

Декларации Святослава носили аллюзионный характер. Княжнин действовал в том же, что и Фонвизин, духе. В своем «Слове на выздоровление Павла Петровича» Фонвизин так характеризовал будущего государя: «Он знал, что с сохранением жизни его сопряжено истинное благо народа, им любимого и ему усердного». Для Павла, продолжал Фонвизин, «любовь народа есть истинная слава государей». Княжнин убеждал зрителя, что

всеми своими достоинствами Святослав обязан воспитавшему его Володу. Фонвизин открыто говорил, что русский народ обязан Панину тем, что тот «вкоренил» в душу Павла «те добродетели, кои составляют счастие народа и должность государя» [1].

Трагедия «Ольга» — свидетельство мужества писателя-просветителя, включившегося в канун совершеннолетия Павла в политическую борьбу с Екатериной в союзе с другими просветителями — Фонвизиным и Новиковым. Все они участвовали в ожесточенной борьбе за приход на престол Павла, от которого можно было требовать, как им казалось, проведения социальных преобразований хотя бы за то, что они помогали вернуть отнятый у него престол.

Но задуманному делу не суждено было осуществиться. Безнадежность его была определена составом «партии» Панина, убеждениями участников заговора. Боящийся народа и всяких «потрясений», дворянский либерал Панин мог рассчитывать только на дворцовый переворот.

Императрица же совсем не собиралась добровольно уступать власть. Так закипела во дворце ожесточенная борьба, которая требовала от ее участников смелости, решительности, энергичных действий. Нерешительность была главным свойством Панина. Зато его противница обладала с избытком теми качествами, которые нужны были для победы. К тому же она опиралась на Орловых, а те зорко охраняли власть «сделанной» ими императрицы. С их помощью она одержала победу — совершеннолетнему сыну она не вернула престола, официально объявив его своим наследником.

Борьба за приход Павла к власти носила ожесточенный характер и грозила ее участникам в случае поражения большими бедами. Фонвизин свидетельствовал в письме от начала 1773 года: «Развращенность здешнюю описывать излишне. Ни в каком скаредном приказе нет таких стряпческих интриг, какие у нашего двора всеминутно происходят, и все вертится над бедным моим графом (Н. Паниным.— *Г. М.*), которого терпению, кажется, конца не будет. Брата своего (генерала Петра Панина, находившегося в Москве.— *Г. М.*) он сюда привезти боит-

---

[1] Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, стр. 190, 193, 191.

ся, чтоб еще скорее ему шеи не сломили, а здесь (при дворе.— *Г. М.*) ни одной души не имеет, кто б ему был истинный друг. Ужасное состояние. Я ничего у бога не прошу, как чтобы вынес меня с честию из этого ада» [1].

Фонвизин, прикрытый Н. Паниным, уцелел в этом аде. А Княжнину именно в канун решающих событий — бракосочетания совершеннолетнего Павла в 1773 году, — действительно чуть было «не сломили шею». Мне думается, что арест Княжнина и жестокий приговор — «к смертной казни»,— вынесенный в начале 1773 года, связаны с участием его в этой борьбе. Не исключено, что одним из поводов служила трагедия «Ольга», как-то ставшая известной Екатерине. Смелость и откровенность политических намеков в трагедии была беспримерно дерзкой. Чего стоили, например, горькие признания Святослава о своем положении при дворе:

О рок! О злобный рок! И в самой той стране,
Где на престоле быть, где быть рожден в короне,
Злодея своего лютейша зря на троне,
Отрадой должен чтить, что не во узах я...
. . . .
К убийце тщетный жар отмщения брегу,
И я сын Игорев,— а мстити не могу...
. . . .
Отечество то зрит — и, зря то, в узах дремлет...

Все это могло, и оправданно, восприниматься как прямой намек на положение Павла. Отсюда и мстительная злоба Екатерины.

5

Напряженная политическая борьба просветителей конца 1760— начала 1770-х годов определила обращение Княжнина к жанру трагедии. Разделяя эстетическую позицию Вольтера, он стремился создавать героические характеры тираноборцев и патриотов, насыщал трагедии политическими проблемами, смело осуждал деспотизм и узурпаторство. Будет он писать трагедии и в 1780-е годы. Художественные достижения Княжнина в этом жанре позволяют характеризовать его как классициста. В то же время они свидетельствуют о плодотворности ис-

---

[1] Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, стр. 355—356.

пользования эстетического опыта классицизма с новых идеологических, в данном случае — с просветительских позиций. В 10—20-е годы XIX века, в пору расцвета романтизма, вновь вспыхивает интерес к высоким жанрам классицизма — трагедии и оде, — и они станут выражением декабристских воззрений и идеалов.

Но определение Княжнина как сторонника классицизма неполно характеризует его эстетические воззрения. Практика драматурга убеждает, что он довольно свободно относился к тому кодексу, который исповедовал. Он безусловно следовал ему, когда писал трагедии, но и в этом случае отступал от многих правил, особенно при создании характеров. Так, в трагедиях 1780-х годов, рисуя образы героев, верных высокому гражданскому долгу, Княжнин выдвигает совершенно новое требование, которое и стремится реализовать сам,—раскрыть в этих образах черты русского национального характера («Росслав», «Вадим Новгородский»). Этим классицизм Княжнина отличался не только от классицизма Сумарокова, но и Вольтера. Французские просветители и, в частности, Вольтер не ставили в своем творчестве вопроса о национальном характере. Русских просветителей, в том числе и Княжнина, отличает напряженный интерес к этой проблеме. Потому — определяющей чертой национального характера его героя Росслава — «полководца российского», находившегося в плену у шведского тирана Христиерна,— является любовь к родине, которая помогает ему мужественно идти навстречу смерти. В трагедии «Вадим Новгородский» понимание национального характера углубится. Главный герой Вадим — не отвлеченный и традиционный образ человека, ненавидящего тирана,— он показан как русский человек. Свободолюбие Вадима предстает у Княжнина как наивысшее проявление национального своеобразия нравственного мира героя.

Проявлением эстетической независимости Княжнина является и его внимание к направлениям в литературе и жанрам, враждебным классицизму. Так появились его переводы и переделки комедий Гольдони. Эта работа говорит о желании драматурга воспользоваться художественным опытом нового искусства при изображении русской жизни. Сначала, как мы видели, стремление изображать жизнь русских помещиков, русских купцов и чиновников привело его к русификации сюжетов и образов

Гольдони («Домашние несогласия» и «Лжец»). Но, видимо, метод «склонения» на русские нравы иностранных комедий не удовлетворил Княжнина. Он приходил к пониманию, что художник, стремящийся изображать русскую жизнь, должен уметь открыть в ней и конфликты и характеры. В этом убеждала и художественная практика его современников — Новикова и Фонвизина, в частности. Так от «склонений» Княжнин перешел к созданию оригинальных комедий — в 1780-е годы появятся «Хвастун» и «Чудаки».

Эти комедии во многом связаны с классицизмом, в частности с театром Мольера. Законы классицизма допускали существование стихотворных и прозаических комедий. Княжнин писал стихами. Ему принадлежит честь создания русской стихотворной комедии. Драматург использует в «Хвастуне» традиционный образ лгуна. Отрицательному персонажу противоставлен добродетельный герой — Честон. Имена действующих лиц условны — Верхолет, Простодум, Чванкина, Милена и т. д.

И в то же время комедии Княжнина наполнены глубоким жизненным содержанием: в них вскрыты и осмеяны типические явления политической и общественной жизни России, они насыщены конкретными бытовыми деталями. При изображении главных персонажей драматург пытался преодолеть их обязательную однолинейность, когда они являлись воплощением одной черты, одного порока. Героям комедий Княжнина свойственна известная сложность, они представлены с разных сторон. Опыт Гольдони, несомненно, помогал драматургу в его стремлении создать оригинальные комедии.

Внимание к русской действительности позволило Княжнину в «Хвастуне» изобразить характерно русское явление — фаворитизм, процветавший при дворах Елизаветы и особенно Екатерины. Традиционный образ лгуна и обманщика наполнился новым реальным и злободневным содержанием. Хвастун—Вертолет хочет ложью, намеками убедить окружающих, что он попал «в случай», то есть стал фаворитом и потому влиятельным человеком при дворе. Сатирическая соль комедии в том, что ложь Верхолета звучит правдиво — на глазах современников многие ничтожные и никому не известные люди делали головокружительную карьеру: попадая в фавор к императрице, они незамедлительно становились влиятельными особами

в государстве. Таким образом, обличался не «природный» порок Верхолета, а та «практика» самодержицы всероссийской, которая порождала подобные характеры. Окружающие Верхолета персонажи комедии и зритель верят ему не потому, что он ловок и изобретателен во лжи и обманах,— жизненный опыт подсказывает им, что ложь Верхолета в реальных условиях екатерининского правления может в любую минуту обернуться правдой.

Просветительские убеждения Княжнина не только подсказывали ему политические темы трагедий, сатирические объекты для комедий, но направляли его внимание к больным социальным вопросам. Желание изобразить отношения помещиков и крестьян, жизнь простых людей обусловило его обращение к жанру комической оперы. И в данном случае драматург проявил эстетическую самостоятельность — комическая опера была враждебна классицизму. Этот жанр расцвел во Франции. Героями комической оперы стали ремесленники, купцы, крестьяне. В России комическую оперу создавали писатели-разночинцы — Барков, Попов, Аблесимов. Комическая опера Баркова была известна только в рукописи. В 1772 году была напечатана и поставлена комическая опера Попова — «Анюта». С тех пор новый жанр будет быстро развиваться в России. Но изображение крестьян в комической опере осуществлялось с разных идейных позиций: сочувственно — разночинцем Поповым; идеализированно — дворянином Николевым.

Первая комическая опера Княжнина «Несчастие от кареты» напечатана и поставлена в 1779 году[1]. В следующем десятилетии, наряду с трагедиями, он будет писать и комические оперы — «Сбитенщик», «Мужья — женихи своих жен».

Наибольший интерес представляет комическая опера «Несчастие от кареты». Объектом сатирического изображения Княжнин избрал помещика Фирюлина. Следуя традиции, драматург обличал в лице Фирюлина русского галломана. Фирюлин говорит с презрением о русском на-

---

[1] По свидетельству сына писателя, А. Я. Княжнина, (см. Сочинения Я. Б. Княжнина, изд. 2, т. 1, М. 1802) и Е. Болховитинова (см. Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России, т. 1, М. 1845), комическая опера «Несчастие от кареты» была написана в 1772 году.

роде: «Варварский народ! Дикая сторона! Какое невежество! Какие грубые имена!» Фирюлин, как и сын бригадира Иванушка у Фонвизина, побывал во Франции и вывез оттуда «презрение к своим землякам». На замечание шута, что он зря не вывез из Франции «жалости к слугам», Фирюлин надменно отвечает: «Жалости к русским? Ты рехнулся... Жалость моя вся осталась во Франции, и теперь от слез не могу воздержаться, вспоминая... о, Paris!»

Обличая бескультурье и галломанию помещиков, Княжнин, как и Фонвизин, отвергает мысль дворянских идеологов, что именно дворяне могут взять на себя миссию просвещения своих крестьян. Чему могут научить Фирюлины? Их представление о просвещении убого и жалко. Из Франции, например, вывезли они с женой «много диковинок для просвещения грубого народа: красные каблуки я, а она — чепчики».

Развивая традиционную тему высмеивания русских-французов, Княжнин ее углубляет. Комическая опера показывает, как глупое и бессмысленное преклонение перед внешней культурой Франции оборачивается трагически для бесправных крестьян. Желая купить французскую карету, Фирюлин предлагает приказчику продать крепостных в рекруты. Продажа в рекруты — преступное и страшное зло русской деревни. Прихоти барина становились источником горя людей. Художественной удачей в комической опере Княжнина явился главный ее герой, крестьянин Лукьян, которого приказчик хочет продать в рекруты. До Лукьяна крестьян изображал Новиков в «Трутне» и «Живописце». В «Трутне» это плачущий Филатка, который жаловался барину на свою горькую судьбу и просил о помощи. Крестьяне из «Отрывка путешествия в ***» И. Т., напечатанного в «Живописце», не «плачутся», они ведут себя с достоинством, работают день и ночь. Но их отношение к помещику рабское. Они с покорностью выполняют все приказания своего барина.

Иначе написан образ Лукьяна Княжниным. Несчастье, неожиданно обрушившееся на него в день свадьбы с любимой Анютой, не согнуло его, не повергло в отчаяние, не заставило смириться. Наоборот, оно пробудило в нем силы, заставило деятельно искать выхода из создавшегося положения. Зная продажность приказчика, он сразу же собирается идти к нему: «Пойду к этому злодею, кото-

рый счастье мое удалил, пойду, пускай возьмет, что хочет, я все отдам...» Когда выясняется, что подкупить приказчика нельзя, поскольку он сам предложил Лукьяна в рекруты, чтобы, освободившись от него, жениться на его невесте, Лукьян ожесточается. Он готовится оказать сопротивление. Лукьян, «взяв Анюту за руку, с грозным видом» поет:

Доколе стану жить,
Того не может быть!
Когда с душою разлучуся,
Тогда, тогда ее лишуся!
А прежде нет, не может быть,
Чтобы ее меня лишить.
Ко мне осмелься приступить,
Увидишь то, кто все теряет,
Тот все на свете презирает.

Так обновлялся сам жанр комической оперы: драматурга интересует не изображение быта, обычаев и нравов простых людей, но раскрытие *несправедливости рабства.* Это подчеркивалось и сюжетом, который обличал произвол дворян-помещиков, и прямыми оценками этого строя. Рядом с Лукьяном стоит шут, помогающий несчастному. Шут Фирюлина открыто называет вещи своими именами:

Полезным быть — нет хуже ничего,
На свете таково:
Кто шут, кто плут,
Того не гнут,
А тот страдает,
Кто работáет.

Комическая опера «Несчастие от кареты», раскрывая драму Лукьяна и показывая его готовность защищать свое счастье и свои права, приобретала *высокое* звучание. Крестьяне не были у Княжнина комически приниженными существами. Лукьян приобретал даже *героические черты.* Характерно при этом стремление драматурга художественно оправдать поведение и образ мыслей Лукьяна. Он не может с покорностью относиться к произволу приказчика и помещика, потому что *свет разума помогает ему понять несправедливость крепостного права.* Он говорит: «Боже мой! как мы несчастливы! Нам должно пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мучением веселятся и которые без нас бы с голоду померли».

Лукьян — это не обычный, страдающий от рабства мужик, это размышляющий о своей судьбе крестьянин. Он многое знает, знает, в частности, что продажа его в рекруты незаконна. Потому-то он и хочет бороться, добиваясь справедливости. Он успокаивает Анюту:

Не плачь, владей сама собою,
Страданье прекрати и стон.
Невинен я, что может сделать он!

Откуда это сознание, это стремление анализировать и оценивать явления жизни? *От образования.* Лукьян вспоминает свою молодость, когда он вместе с Анютой жил в городе у старого барина, «который нас воспитал как детей своих». Его *разум разбужен и образован воспитанием.* Создание такого образа крестьянина — заслуга Княжнина. Но приверженность к эстетике классицизма все же сказалась в обрисовке характера Лукьяна. Поведение и речь Лукьяна мотивированны, но индивидуальность его не раскрыта. Схематичность и отвлеченность помешали выявить его личность. Правда, этому не способствовал и сам жанр комической оперы с его особыми законами.

Через десять лет Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» в главе «Городня» расскажет о крепостном интеллигенте, в котором размышление «возжжет свет разума», но в его образовании главное — рост самосознания. Он говорит о себе: «Я есть человек, всем другим равный». Так увидеть и понять свет разума у крепостного мог только писатель-революционер. Но при всей слабости образа Лукьяна не следует забывать, что Княжнин первым изобразил крестьянина, готового к сопротивлению своему обидчику, заложив тем новую традицию в русской литературе, которая в последующем будет поддержана и развита.

Просветительское сочувствие к страдающему народу, оправдание крепостного, протестующего против насилия и несправедливости, обуславливало и мотивировало эстетическую свободу Княжнина. Драматург отважился героизировать крестьянина, он решился использовать в комической опере принципы изображения характера, свойственные трагедии. Современный исследователь Княжнина справедливо пишет: «Доведенный до отчаяния, он (Лукьян.—*Г. М.*) угрожает приказчику, но сила не на его

стороне. Лукьяна заковывают в цепи, однако и в цепях он не примиряется со своею участью:

> А если мне уже не будет средства боле,
> Во смерти я прибежище сыщу.

Отсутствие страха перед смертью, духовная свобода, сохраняющаяся и в цепях,—характерные черты героев трагедий Княжнина. Наделяя теми же качествами несмирившегося крестьянина, писатель подчеркивает благородство его чувств и свое уважение к ним» [1].

Творчество Княжнина отражает динамизм и противоречивость его эстетических исканий. Писатель обращался все время к опыту уже существовавших литературных направлений. Он не *открывал* нового, но *перенимал* то, что помогало реализации его художественных замыслов— создавал героические характеры в трагедии, изображал русскую жизнь в комедиях и комической опере. Именно в этом смысле и следует понимать пушкинское определение своеобразия таланта Княжнина словом «переимчивый». Свободное отношение писателя к разным эстетическим концепциям приводило к некоторому обновлению старых жанров. Но противоречивость его эстетической позиции, но непоследовательность сохранялись.

«Переимчивость» была проявлением не столько писательской индивидуальности Княжнина, сколько отражением реальных обстоятельств литературного развития той эпохи. Время, когда проходила «революция в искусстве», в ходе которой, с одной стороны, ниспровергался и обновлялся классицизм, а с другой — утверждались новые направления — просветительский реализм и сентиментализм,— обуславливало и сложность и противоречивость эстетических исканий многих писателей, в том числе и Княжнина. Преодолеть противоречивость можно было только в рамках целостной и единой эстетической системы. «Переимчивость» не привела Княжнина к синтезу. Первыми к синтезу придут его современники — Новиков и Фонвизин.

---

[1] Л. Кулакова, Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина.— В кн.: Я. Б. Княжнин, Избранные произведения, стр. 29.

Глава седьмая

«ЖИВОПИСЕЦ ПЕРОМ»

1

Советское литературоведение опровергло антиисторическую легенду о Новикове, созданную буржуазной наукой. Тщательно исследуя жизнь Новикова, его огромную по масштабу деятельность, собрав много новых и важных материалов о его жизни и работе, советские ученые обосновали просветительский характер убеждений Новикова. В научной литературе он характеризуется как просветитель, как руководитель мощного книгоиздательского центра в Москве, издатель сатирических и литературно-философских журналов и автор критических, сатирических, философских, экономических и педагогических сочинений [1].

Но при этом следует отметить, что до сих пор менее всего оказались изученными *художественные* произведения Новикова. Тема Новиков-писатель еще ждет своего исследователя. Вот почему в настоящей главе будет уделено внимание прежде всего художественным произведениям просветителя. Новые разыскания открывают и еще

---

[1] См. В. П. Семенников, Материалы для истории русской литературы и для словаря писателей эпохи Екатерины II, СПб. 1914, и Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографической компании; мою книгу «Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века», Гослитиздат, М.—Л. 1951; Л. Б. Светлов, Издательская деятельность Н. И. Новикова, 1946.

одну сторону деятельности Новикова, до сих пор остававшуюся в тени,— его отношение к русскому театру и новой драматургии «во вкусе Дидеротовом».

Хорошо известно, что Новиков был отлично осведомлен в театрально-драматургических делах. Этой осведомленности способствовали дружеские связи просветителя с драматургами и театральными деятелями: Княжниным, Майковым, Ельчаниновым, Фонвизиным, Дмитревским и многими другими. Отсюда знание не только опубликованных или поставленных на сцене произведений, но и находящихся в рукописях. Главным свидетельством осведомленности и заинтересованности Новикова в театре и драматургии является его «Опыт исторического словаря о российских писателях».

Интерес к проблемам театра и драматургии определил желание Новикова поддерживать молодых драматургов и переводчиков в их борьбе за утверждение нового искусства. Дмитревский был связан и с Сумароковым, чьи трагедии составляли главную часть репертуара русской труппы, и с молодыми писателями-просветителями — Фонвизиным и Новиковым. Зная о решительном неприятии Сумароковым новой драматургии и, в частности, драмы Бомарше «Евгения», Дмитревский все же включил эту драму в свой репертуар. Несомненно, он при этом рассчитывал на общественную поддержку, и эта поддержка была немедленно оказана. Сразу после представления «Евгении» в Москве Новиков в «Пустомеле» дал положительный отзыв о спектакле и о Дмитревском, исполнявшем главную роль в драме.

Фонвизин написал «Бригадира» и читал свою комедию во многих домах. Новиков поспешил поддержать опыт молодого драматурга, напечатав отзыв о ней сначала в «Трутне», а потом в «Пустомеле». Дмитревский перевел трагедию Сорена «Беверлей». Новиков в 1773 году издал ее. Выше уже говорилось, как поддерживал Новиков Княжнина, издав его вольные переводы комедий Гольдони «Домашние несогласия» и «Лжец».

Все это далеко не случайные факты. Новиков любил театр и собирался писать его историю. В «Опыте» он сообщил читателям, что сочиняет «Историю российского театра». Потому-то его отношение к современным проблемам театра и драматургии было отношением специалиста—историка и критика. Видя, что жанры драматургии

в ходе борьбы с классицизмом оказываются ведущими, определяющими обновление искусства, Новиков, как истинный просветитель, почувствовал себя обязанным выступить не только историком театра, но и *пропагандистом нового направления,* стать организатором изданий русских и переводных сочинений, написанных «во вкусе Дидеротовом». От частых выступлений в журналах Новиков вскоре перешел к созданию обобщающей критической работы, которой и явился «Опыт исторического словаря о российских писателях». В нем были не только собраны ценные материалы и сведения о писателях, но и открыто высказаны эстетические взгляды критика.

«Опыт исторического словаря о российских писателях» подводил итоги первому этапу критической деятельности Новикова-просветителя и закладывал теоретический фундамент его дальнейшей издательско-пропагандистской работы в области драматургии. Новый этап начался с момента переезда в 1779 году в Москву, где на базе арендованной университетской типографии, а потом и более мощной Компании типографической, Новиков развернул огромную издательско-просветительскую деятельность.

Главное место в издательских планах Новикова занимали сочинения по философии и литературе современных авторов. Посмотрим же, кого из современных писателей и философов он издавал. Начнем с Англии: Локк («О воспитании»), Свифт («Похождения Гулливера»), Шеридан («Школа клеветы»), Смоллет, Фильдинг, Стерн, Юнг, Блекстон, Поп, Голдсмит и многие другие. Германия представлена Лессингом, Клопштоком, Виландом, Геллертом, Геснером и др. Главным же источником переводных книг для Новикова была Франция. Помимо многочисленных изданий произведений Мольера, Корнеля, Расина и других писателей прошедшего столетия, Новиков поставил перед собой задачу дать русскому читателю ряд произведений корифеев Просвещения. Поэтому переводы Вольтера — и отдельные произведения, и «собрания сатирических и философских сочинений» — по количеству стоят на первом месте: четырнадцать книг. В таком количестве не переводился и не издавался ни один автор. Стоит отметить, что сатирические и философские, направленные против церкви сочинения начинают выходить у Новикова с 1783 года и позднее. Издаются также сочинения Даламбера, оба известных «Рассуждения»

Руссо и другие его произведения, комедии Дидро, Бомарше, Мерсье и т. д. При чтении росписи изданных Новиковым книг обращает на себя внимание отчетливая ориентация на литературу нового, антифеодального направления.

Отечественная словесность для Новикова была предметом особых забот. Поэтому, помимо издания новых произведений русских писателей или переиздания старых, художественно ценных,— Хераскова, Николева, Сумарокова, Аблесимова,— Новиков стремится дать читателю и собрания сочинений. В этом отношении заслуживает внимания издание собрания сочинений Сумарокова, где Новиков выступает в роли редактора. Как истый собиратель литературы, Новиков приходит на помощь нуждающимся писателям в осуществлении их творческих планов. Так, он привлекает к работе бедствовавшего Аблесимова и безвозмездно печатает его журнал «Рассказчик забавных басен».

Обращается Новиков и к народным песням. В 1780—1781 годах он выпустил «Новое и полное собрание российских песен» в шести частях. Обычно это издание именуется чулковским (третьим изданием его песенника «Собрание разных песен»). В действительности это не так. Чулков к нему не имел никакого отношения. «Новое полное собрание российских песен» подготовлено самим Новиковым. В основу своего свода русских песен он положил четыре части сборника Чулкова (внеся поправки в текст некоторых песен или дав другие их редакции) и дополнил его двумя новыми частями, куда вошло 400 песен, собранных им самим. Новиковский песенник пользовался большим успехом у читателей и способствовал знакомству писателей с поэтическим творчеством демократических масс.

Как же воспринимали книгоиздательскую деятельность Новикова современники, видевшие его практическую работу? Для людей 80-х годов Новиков был крупным деятелем литературы и культуры, во многом определявшим идейное развитие общества, «освежавшим силу мыслящую». Вспоминая о годах юности, С. Глинка отметил огромное общественное значение деятельности Новикова: «Умный, деятельный, предприимчивый Николай Иванович Новиков, далеко опередивший свой век изданием Ведомостей Московских, Живописца, других много-

различных книг и искусным влиянием на умы некоторых вельмож, *двигал вслед за собою общество и приучал мыслить»*. «Н. И. Новиков, двинув умственный ход своего века, перешел и в наше девятнадцатое столетие. Типография Московского университета обязана ему распространением Московских Ведомостей и по дальнейшим пределам нашего отечества. А учреждение библиотек по губернским городам есть продолжение мысли его. Видя непомерный разгул роскоши, заполнившей свет столичный и истощавшей быт сельский, он решился отвлечь умы современников от рассеяния к размышлению; средством к тому употребил издание книг. Силой чтения ему удалось сблизить различные сословия, а изданием своего Живописца он огромлял закоснелое невежество, видевшее еще на челе трудолюбивых земледельцев печать Хамову» [1].

Изучение подлинно энциклопедического книгоиздательского плана позволяет сделать вывод, что *новая драматургия* была предметом *постоянного и особого внимания* просветителя. Практически он издал произведения почти всех главных реформаторов театра: Дидро (переиздал обе его комедии — «Чадолюбивый отец» и «Побочный сын»), Бомарше (в 1787 году напечатал «Фигарову женитьбу», а в 1788 — переиздал «Евгению»), Мерсье («Ложный друг», «Женевалл», «Беглец»), Лессинг («Солдатское счастье», «Клад» и «Эмилия Галотти»).

Чутко улавливая запросы и интересы читателя, Новиков выступает с пропагандой Шекспира. В 1781 году он заказывает перевод популярной в Англии, Франции и Германии книги «Гаррик, или Аглинский актер...», о которой подробно говорилось выше. Вслед за книгой о Шекспире и его талантливом интерпретаторе издана была и трагедия Шекспира «Юлий Цезарь».

Новиков с вниманием относился к различным предложениям, с которыми к нему обращались авторы и переводчики. Но в то же время следует помнить, что заказы и предложения в большей части исходили от него самого. Иначе и не могло быть,— Новиков не был обыкновенным издателем-книгопродавцем, у него, как у просветителя, была широкая и принципиальная программа,

---

[1] «Записки С. Н. Глинки», СПб. 1895, стр. 12—13 и 15—16. (Подчеркнуто мною.— *Г. М.)*

которую он неуклонно проводил в жизнь, привлекая нужных ему людей. Один из активно работавших у Новикова переводчиков А. Болотов засвидетельствовал в своих воспоминаниях, что инициатива в выборе книг для переводов исходила именно от издателя [1].

Были и иные отношения с переводчиками. Карамзина, например, Новиков привлек в свои периодические издания. Для юноши новиковский просветительский центр стал подлинным университетом — здесь определились его литературные вкусы, здесь, в частности, он открыл для себя Шекспира, Гердера и Лессинга.

Вокруг новиковских журналов и типографии объединилось несколько десятков литераторов. Этот кружок играл заметную роль в литературной жизни 1780-х годов. В него входили заслуженные и начинающие переводчики, литераторы, актеры, ученые. С 1781 года в нем появился известный немецкий драматург, участник движения «Бури и натиска» Якоб Ленц. Друг Гете, Гердера и Шиллера, он привез в Москву все те эстетические идеалы, на основании которых бурно шло обновление немецкой литературы. С наибольшей полнотой эстетические взгляды Ленца, оказавшие заметное влияние на развитие немецкой литературы, были выражены в его «Заметках о театре» (1774). Следуя Лессингу, Гердеру, Мерсье, Ленц обрушивался на аристократическое искусство, на нормативную поэтику, противопоставляя классицизму Шекспира. Главным в трактате Ленца и была пропаганда Шекспира, его «театра природы». Интерес и любовь к Шекспиру Ленц сохранил до конца жизни. Несомненно, в новиковском кружке именно Ленц был самым ярым и принципиальным пропагандистом Шекспира. В атмосфере увлечения Шекспиром, истолкования его творчества и возник интерес к английскому драматургу у юного Карамзина. В 1785 году он уже был охвачен страстным желанием переводить Шекспира. Сохранилось письмо А. Петрова к своему юному другу, выехавшему на лето из Москвы в Симбирск. Петров писал: «Хоть ты и секретничаешь, однако я воображаю, как по приезде твоем все московские авторы и переводчики будут ходить, повеся голову, для того что бедные сии люди будут тогда раза по четыре

---

[1] «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», СПб. 1873, т. IV, стр. 276—277.

приезжать и приходить к директорам Типографической компании и получать от них неприятный ответ, что книг не можно еще начать печатать, ибо обе типографии заняты печатанием российского Шекспира» [1].

Конечно, замысел издавать «российского Шекспира» мог возникнуть только при одобрении и поддержке его Новиковым. К сожалению, Карамзин не реализовал свой замысел и перевел только одну трагедию «Юлий Цезарь». Но внимательное и любовное освоение опыта Шекспира оказалось тем фундаментом, на котором складывались эстетические убеждения будущего писателя. Пример Карамзина с наибольшей отчетливостью свидетельствует о большом и плодотворном влиянии Новикова и его литературного окружения на литературу, на молодых писателей.

Только просмотр и анализ некоторых новиковских изданий драматических сочинений позволяет сделать заключение, что просветитель играл важную роль в той борьбе за обновление литературы и театра, которая развернулась в 60—80-е годы XVIII столетия. Свой авторитет, возможности огромного книгоиздательского центра, талант организатора он использовал для того, чтобы поддержать и пропагандировать новое, антифеодальное и антиклассицистическое искусство, чтобы способствовать утверждению нового эстетического кодекса. Тема эта требует своей дальнейшей разработки. Должны быть изучены, в частности, связи Новикова с московским театром, который в 80-е годы был одним из главных пропагандистов драматургии Бомарше, Мерсье и Лессинга. Заслуживает внимания и вопрос о том, каков личный вклад Новикова-писателя в распространение и развитие новой антиклассицистической эстетики.

2

Но прежде мне хотелось бы поставить иной вопрос и попытаться установить имя анонимного переводчика комедии Дидро «Побочный сын», которая с предисловием переводчика вышла из печати в 1767 году. Выше уже

[1] Цит. по кн.: М. Погодин, Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. I, М. 1866, стр. 29.

говорилось о том, как библиографами был запутан вопрос о дате выхода этой комедии и об имени переводчика. Сейчас удалось установить, что в январе 1767 года в Петербурге продавалось сразу два перевода комедии «Побочный сын» — один, перевод Сергея Глебова изданный Академией наук, продавался в академической книжной лавке, другой, перевод Анонима с его же предисловием, без указания места издания, продавался у переплетчика сухопутного шляхетного корпуса Карла Тидделиуса. Видимо, и печатался перевод в типографии шляхетного корпуса. Теперь, когда стал известен год издания этой комедии (с предисловием переводчика), когда ясно, что к переводу ее не имели отношения ни С. Глебов, ни Е. Харламов, возникает вопрос — кто же Аноним? Знать это важно, потому что издание сопровождено предисловием, в котором впервые на русском языке кратко изложен эстетический смысл реформы Дидро.

Вопрос этот трудный, поскольку нет никаких документов, которые могли бы дать основание для атрибуции. Вряд ли удастся его сразу решить. Но поставить его следует. Сделать это тем более необходимо, что есть множество, правда косвенных, доказательств, которые заслуживают самого пристального внимания.

Мы уже знаем, что в 60-е годы в Петербурге было более десятка литераторов, интересовавшихся Дидро. Два из них, не зная о работе друг друга, С. Глебов и Б. Ельчанинов, перевели обе комедии — «Чадолюбивый отец» и «Побочный сын». Свои переводы С. Глебов издал в Академии наук в 1765 и 1766 годах. Б. Ельчанинов свои переводы не напечатал, но они были известны знатокам и любителям театра. Неизвестный автор «Известия о некоторых русских писателях» (1768) сообщает: «Особенно понравились публике переводы двух комедий Дидро «Le Fils naturel» и «Le Père de famille» и речь его о драматическом искусстве» [1]. В 1772 году об этих переводах Б. Ельчанинова знал Новиков. Судьба рукописей переводов неизвестна, но, видимо, они погибли или затерялись после смерти Б. Ельчанинова в 1769 году. Эту догадку подтверждает такой факт: в 80-е годы Новиков, желая познакомить публику с двумя комедиями Дидро, печа-

---

[1] «Материалы для истории русской литературы», СПб. 1867, стр. 139.

тает не оставшиеся в рукописи переводы своего приятеля, а переиздает комедии, вышедшие в 60-х годах. В середине 60-х годов, не зная о работе С. Глебова и Б. Ельчанинова, за перевод комедии Дидро принялся Аноним. В предисловии он писал: «Я сначала намерен был перевести все феатральные сочинения господина Дидерота и его рассуждение на драматическое стихотворство, но переменил намерение свое, узнав, что другая комедия г. Дидерота уже переведена на наш язык. Я думаю, что переводчик ее, довольно известный по многим предпринимаемым им переводам, может, с лучшим нежели я успехом переведя и прочее, услужить обществу». О каком переводчике идет здесь речь? Судя по упоминанию перевода «другой комедии», речь идет о С. Глебове, чей перевод «Чадолюбивого отца» вышел в 1765 году. Признание Анонима особенно важно — оно свидетельствует о его глубокой заинтересованности в драматургии Дидро, о желании перевести его теоретическую работу «Рассуждение о драматической поэзии». Только скромность Анонима, считающего, что другие переведут лучше его, помешала исполнить намерение. Но, отказавшись от перевода теоретической работы Дидро, он все же в предисловии, сделанном к переводу «Побочного сына», изложил основные моменты новой эстетики французского просветителя. Так, в 60-е годы впервые на русском языке были изложены теоретические основы новой драматургии.

Ставя вопрос, кто же этот Аноним, я склоняюсь к ответу, что им был Николай Новиков. Вот некоторые косвенные доказательства, заслуживающие внимания.

Первое. Новиков занимался переводами с французского, и начал это делать как раз в 60-е годы. В. П. Семенников установил, что в конце 60-х годов Новиков работал переводчиком в Коллегии иностранных дел, и высказал предположение, что перевод «Поэмы о нынешних делах» Вольтера, вышедший в 1771 году, сделан им. В. П. Семенников допускал, что Новиков перевел и еще одну небольшую книгу — «Французскую нынешнего времени философию», которую и издал сам в 1772 году [1].

Предположение В. П. Семенникова оказалось верным. Мною обнаружен в архиве Академии наук документ, под-

---

[1] В. П. Семенников, Материалы для истории русской литературы..., стр. 72—74.

тверждающий, что переводчиком последней книжки был Новиков. В протоколах Комиссии академической есть такая запись: «По прошению поручика Николая Новикова, переведенной им с французского языка на российский книжки под заглавием «Французская нынешнего времени философия», напечатать на счет его 600 экземпляров... освидетельствовав оную книгу через цензуру и взяв с его, г. Новикова за напечатание оной по типографскому счету половину денег наперед» [1]. Итак: Новиков в конце 60-х и начале 70-х годов переводил с французского, свои переводы издавал анонимно, потому что «не искал славы», ибо думал только о пользе, которую может принести сделанная им работа его соотечественникам. И еще одна деталь: позже, в 1787 году, Новиков *переиздал обе эти книги*. Оставаясь верным своему принципу, он и на этот раз имени переводчика не открыл.

Второе. В «Опыте исторического словаря о российских писателях» нет упоминания переводчика комедии «Побочный сын» и автора предисловия к нему. Но там нет имени и переводчика «Поэмы о нынешних делах», вышедшей в 1771 году, нет имени и издателя «Трутня». В двух последних случаях отсутствие это объяснимо — Новиков не хотел писать о себе. Не потому ли не назван и переводчик «Побочного сына», вышедшего с предисловием переводчика?

Третье. В 1788 году Новиков решил переиздать переводы двух комедий Дидро, вышедших в 60-е годы. Что же избрал он? «Чадолюбивый отец» был переиздан в переводе С. Глебова, а «Побочный сын» в переводе Анонима. Почему бы ему не издать оба перевода С. Глебова? Почему глебовскому переводу «Побочного сына» он предпочел перевод Анонима? Естественно, возникает подозрение, что «Побочный сын» с предисловием переводчика был переиздан на тех же основаниях, что и «Поэма о нынешних делах» и «Французская нынешнего времени философия»,— ему хотелось свой давний перевод комедии Дидро вместе с предисловием сделать достоянием нового читателя.

Четвертое. Для всей деятельности Новикова характерен интерес к творчеству Дидро. В 1781 году на страницах своего журнала «Московское издание» он напеча-

---

[1] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 543, стр. 214 об.

тал программную статью «Философ». Как было мною установлено, главная часть этой статьи является переводом статьи Дидро «Философ», напечатанной в Энциклопедии Дидро и Даламбера[1]. В следующем, 1782 году Новиков начал выпускать «Городскую и деревенскую библиотеку» — собрание художественных произведений европейских писателей. В ней он напечатал две повести Дидро. Возникает предположение — если Новиков, проявляя интерес к Дидро, переводил его статьи из Энциклопедии, соглашаясь именно с его пониманием роли философии в общественной жизни и счел нужным в 80-е годы напомнить читателям старый перевод его комедии «Побочный сын», то не был ли перевод этой комедии в 1767 году *первым* обращением к Дидро?

Пятое. «Побочный сын» Анонима продавался в книжной лавке Сухопутного шляхетного кадетского корпуса у переплетчика Тидцелиуса. Каковы отношения Новикова с Тидцелиусом? Подробных сведений у нас нет, но некоторые факты свидетельствуют, что у Новикова с этим человеком были деловые контакты. В «Трутне» Новиков очень редко печатал объявления о продаже книг. Чаще всего это были объявления содержателя книжной лавки Веге, с Луговой Миллионной. Их публикация объясняется просто: Веге был официальным представителем Новикова — издателя «Трутня». Вся переписка с читателями шла через Веге. Второй книгопродавец, печатавший свои объявления в «Трутне»,— это Тидцелиус. Совершенно очевидно, что между ним и издателем «Трутня» были деловые взаимоотношения. Не начались ли они в 1767 году, когда Тидцелиус продавал перевод «Побочного сына»?

Таковы факты и соображения, которые позволяют высказать предположение, что переводчиком «Побочного сына» и автором предисловия к нему был Н. Новиков. Вероятность этого предположения подтверждается и фактом интереса Новикова к отечественным произведениям, написанным «во вкусе Дидеротовом», о чем он сообщал в «Опыте исторического словаря о российских писателях». Для того чтобы определить, в каком «вкусе» напи-

---

[1] См. подробнее об этом в моей книге: «Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века», Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 420—422.

сано то или иное произведение, надо было этот «вкус» знать, понимать существо реформы Дидро и одобрять борьбу с правилами нормативной поэтики. На таких именно позициях и стоял переводчик комедии и автор предисловия. Как свидетельствует художественное творчество Новикова, он тоже, только в других, прозаических, жанрах, шел по пути сближения литературы с действительностью, смело отступая от требований и правил классицистической эстетики.

3

Пятого мая 1769 года Новиков стал издавать свой первый сатирический журнал «Трутень». С этого времени писательская деятельность Новикова окажется не только связанной с журналами, но и будет определяться журнализмом. Новиков по характеру своего дарования прозаик. Но он никогда не писал повестей и романов. Жанры, в которых он работал, их своеобразие, их эстетические особенности, принципы изображения жизни и людей — *определялись журналом,* точнее, теми главными *задачами, которые писатель-просветитель ставил перед своими журналами.* Таких главных задач было, по меньшей мере, три. Сатирически изображать действительность, пропагандировать важнейшие просветительские истины, и прежде всего идею равенства людей («крестьяне подобны во всем дворянам») и, наконец, заниматься нравственным воспитанием читателей.

Публицистическое изложение просветительских истин осуществлялось в таких, например, жанрах, как «портреты» и «рецепты». В них создавались не реальные, индивидуализированные характеры, но персонифицированные носители пороков и добродетелей. Вот несколько «портретов»: «*Ты* дворянин не беззнатный, довольно умен и богат, но *ты* весьма горд». «*Этот* говорит обо всем и ничего не знает». *«Вот кто* разумный и добродетельный *господин.* Он делает всем добро, кому только может. Он думает, что разум дан ему для оказания услуг государству. Знатный чин для защищения утесненных. Богатство для вспоможения бедным и что он для того родился человеком, чтобы всем подобным себе быть полезным». *«Вот кто украшение знатных бояр и друг человеческого рода».*

Та же цель, но только в еще более активно-публицистической форме, преследуется в «Рецептах». Убеждения Недоума — это свод дворянских представлений о том, что именно порода, происхождение определяют ценность человека. Изложив их, Новиков дает «рецепт», то есть излагает противоположные Недоуму, просветительские представления о ценности человека: «Надлежит больному довольную меру здравого привить рассудка и человеколюбия, что истребит из него пустую кичливость и высокомерное презрение к другим людям; ибо знатная порода есть весьма хорошее преимущество, но она всегда будет обесчещена, когда не подкрепится достоинством и знатными к отечеству заслугами. Мнится, что похвальнее бедным быть дворянином или мещанином и полезным государству членом, нежели знатной породы тунеядцем, известным только по глупости, дому, экипажам и ливрее».

«Рецепт для г. Безрассуда» — лаконичный и миниатюрный трактат просветителя и по коренному вопросу — о социальном и общественном месте крестьян. «Безрассуд болен мнением, что крестьяне не суть человеки, но крестьяне; а что такое крестьяне, о том знает он только по тому, что они крепостные его рабы. Он с ними точно так и поступает, собирая с них тяжкую дань, называемую *оброк». «Безрассуд* всегда твердит: *я господин, они мои рабы; я человек, они крестьяне».* С гневом отвергая эту официальную в крепостнической России идеологию рабовладельцев, Новиков излагает просветительское учение, доказывает, что крестьянин такой же, как и дворянин, человек. Отсюда рецепт: *«Безрассуд* должен всякой день по два раза рассматривать кости господские и крестьянские до тех пор, покуда найдет он различие между господином и крестьянином».

Сатирическое обличие повседневной практики дворянина, помещика, чиновника, судьи, воеводы осуществлялось также публицистически. Отсюда использование газетных жанров — «известия», «объявления», «подряды» и т. д. Русская газета печатала правительственные официальные и деловые сообщения. Новиков как бы предлагает сделать газету зеркалом жизни русского дворянского общества, предать гласности преступления, которые творятся в России безнаказанно, раскрыть уродства социальной действительности. Публицистическое изложение просветительских истин или сатирическое изображе-

ние господствующего сословия в газетных жанрах заставляло Новикова создавать условные образы Недоумов, Безрассудов, Стозмеев и т. д. Но это не является свидетельством его приверженности к классицизму. Эстетика классицизма была принципиально чужда Новикову, она мешала ему реализовывать свои просветительские взгляды на социальную жизнь в России. Оттого он выступал и теоретически и практически против классицистического понимания сатиры.

Классицизм утверждал сатиру на *общий* порок. Отвлеченность, рационалистичность помогали уходить от грозной для крепостников действительности. Поэтому для классицизма характерно сатирическое изображение абстрактных фигур Скупого, Щеголя, Ханжи, Неблагодарного и т. д. Дворянское искусство ратовало за чистоту породы, и потому не столько изображало в сатирических образах действительные пороки, сколько осуждало отступления от кодекса чести.

Заслуга Новикова состоит прежде всего в том, что он первым отступил от этих утвердившихся принципов эстетики. В письме Правдолюбова, напечатанном в «Трутне» и направленном против Екатерины, открыто отвергалась сатира на общий порок и отстаивалась «сатира на лицо».

Требуя «сатиры на лицо», Новиков далек был от изображения только индивидуально неповторимых и случайных явлений. Вот как еще не совсем точно и удачно была сформулирована главная идея «действительной живописи» в «Трутне»: «Критика на лицо, но без имени, удаленная поелику возможно и потребно». Так подготавливалась возможность перехода на реалистические позиции. В прозе Новикова поднимались коренные социальные проблемы политической и общественной жизни России. И прежде всего он стал защищать утесненного «питателя». Именно потому, что Новиков отступил от эстетики классицизма, оказалось возможным впервые в литературе объявить крестьянина, народ, его жизнь истинной темой искусства. И Новиков изображал это с открытым сочувствием и любовью, бесстрашно заявляя о своем страстном желании видеть возрожденным того, кого помещики довели до скотского состояния. Оттого же сатирическим объектом оказался дворянин, но не просто от природы порочный дворянин вообще, а раскрытый именно

как русский дворянин XVIII века, и прежде всего дворянин-помещик, приказный. И эти дворяне будут изображаться в таком общественном окружении, с такой детальностью быта, с такой конкретностью, что читатель совершенно ясно мог видеть перед собой не просто порочного человека, а дворянина, живущего под началом Екатерины, осуществляющей угодную ему политику. Таким образом, защищая принципы конкретного сатирического изображения, Новиков ратовал за правдивое искусство, именуемое им «действительной живописью». «Действительная живопись» позволила запечатлеть достоверную картину дворянско-самодержавной России 60—70-х годов, с конкретным самовластием помещиков, с ужасающим бытом крепостных крестьян, с тартюфовской политикой «казанской помещицы» Екатерины.

Вот почему Новиков не ограничивал свою деятельность только публицистическими жанрами. Он ставил перед собой, как перед писателем, и иные задачи — стремиться к *художественному познанию действительности*, создавать конкретные и типические характеры русских помещиков и чиновников.

Наиболее удачными в художественном отношении произведениями в «Трутне» окажутся «Отписки крестьянские» и «Письма дяди племяннику». Для художественного объяснения человека Новиков использовал жанр писем. Письма были введены в обращение новым, антиклассицистическим западным искусством. Письмо — это исповедь, признание человека, изложение своих дум, желаний, представлений, мыслей, чувств. Письмо, как литературный жанр, получило в середине XVIII века широкое распространение. Им пользовались и в публицистических, и в художественных целях. Романы в письмах стали излюбленной формой. Жанр писем помогал Новикову осваивать реальную жизнь, открывать мир частной жизни, заглянуть в душу человека.

Между публицистическими статьями и художественными письмами Новикова существует внутренняя идейная близость. То, что декларировалось как истина в «рецептах», например, то раскрывалось в живом образе конкретного человека, автора письма. Так, во многих публицистических жанрах — «объявлениях, подрядах» и т. д. сообщалось о существовании в российских судах взяточников. Это была общественная *констатация реального*

факта. В «Письмах дяди племяннику» *обнаруживал* себя *реальный* характер хапуги, раскрывалась корыстная мораль, страшная правда строя рабства и насилия. Характер дяди глубоко современен и точен. Он служит воеводой сейчас, в екатерининское царствование, когда специальными указами начата борьба с взятками. Дядя уговаривает племянника, живущего в Петербурге, переходить на приказную службу к ним. По-родственному он предупреждает его: «Ежели ты думаешь, что она по нынешним указам не наживна, так ты в этом, друг мой, ошибаешься». Стало, конечно, труднее, «но со всем тем годов в десяток можно нажить хорошую деревеньку».

Сам он наживается отлично: «Тебе известно, что по приезде моем на воеводство не имел я за собою больше шестидесяти душ дворовых людей и крестьян; а ныне, благодаря подателя нам всяких благ, трудами моими и неусыпным попечением нажил около трехсот душ, не считая денег, серебра и прочей домашней рухляди». Письмо дяди написано Новиковым с тактом, без сатирического преувеличения, без карикатуры. Дядя искренен в своих признаниях, и искренность эта оправданна, поскольку он считает действия свои естественными и нормальными, он хочет добра племяннику, ибо служба в провинции сейчас доходнее, чем в столице. К дяде прибыл прокурор, «человек молодой, и сказывают, что ученый», он взяток не берет, чем мешает воеводе. Дядя с горечью признается: «За грехи мои наказал меня господь таким несговорчивым (прокурором.— *Г. М.*), что как его ни уговаривай, только он, как козьи рога, в мех не лезут».

Дядя предлагает племяннику проситься в прокуроры и приезжать к нему в воеводство. И читатель чувствует по письму, как преображается дядя, излагая свой план: «Наживи себе там хороших защитников да и приезжай сюда. Тогда весь город и уезд по нашей дудке плясать будет... Во всех делах положися на меня, а ты со стороны, ни дай, ни вынеси, будешь брать жалованье, а коли будет ум, так и еще жалованьев под десяток в год получишь». Воевода, автор письма, предстает перед читателем пластично, как человек живой, как характер, порожденный реальной практикой русской жизни. У него своя вера, убеждения и правда, свои радости, огорчения и мечты. Речь его социально и индивидуально конкретна и точна. Новиков умеет даже передать интонацию, предвещающую

будущие подвиги, злорадство и т. д. («Приезжай сюда, тогда весь город и уезд по нашей дудке плясать будет», «Отрешат от дел и велят жить в своих деревнях. Вот те на, какая беда! Для чего не жить, коли нажито чем жить» и т. д.). Убеждения и характер воеводы объяснены условиями его существования, как начальника уезда в екатерининской империи, а достоверно раскрытый характер помогал познанию реальной русской жизни. В этом и проявились существенные черты эстетики «действительной живописи», которая оказывалась тем фундаментом, на котором росла «поэзия действительности», возводилось здание реализма.

В «Рецепте для Безрассуда» была сформулирована важная просветительская мысль — крестьянин не раб, но человек. Осуждая носителя дворянско-сословной феодальной идеологии Безрассуда, Новиков писал: «Безрассудный! Разве забыл то, что ты сотворен человеком, неужели ты гнушаешься самим собою, во образе крестьян, рабов твоих? Разве не знаешь ты, что между твоими рабами и человеками больше сходства, нежели между тобою и человеком». От *декларативного изложения просветительской истины* Новиков-писатель переходит к созданию *художественных образов крестьян* и пишет «Отписки крестьянские». Тема народа у Новикова из *«низкой»* в классицизме переводится в разряд *высоких* и *трагедийных*. Изображая крестьян, он раскрывает в каждом человека.

В 26-м листе «Трутня» за 1769 год появилась первая часть «Отписок крестьянских» — письмо старосты Андрюшки, а в 30-м листе второе письмо — крестьянина Филатки. Мир нужды, нищенства, нечеловеческих страданий, обрисованный беспощадной рукой художника, предстал перед читателем. «Указ твой господской мы получили,— пишет староста Андрюшка «государю Григорью Сидоровичу».— С Филаткою, государь, как numолишь? денег не плотит, говорит, что взять негде: он сам все лето прохворал, а сын большой помер, остались маленькие робятишки; и он нынешним летом хлеба не сеял, некому было землю пахать, во всем дворе одна была сноха, а старуха его и с печи не сходит. Подушные деньги за него заплатил мир, видя его скудость; а за твою, государь, недоимку по указу твоему продано его две клети за три рубли за десять алтын; корова за полтора рубли, а лошади у него все пали;

другая коровенка оставлена для робятишек, кормить их нечем: миром сказали, буде ты его в том не простишь, то они за ту корову деньги отдадут, а робятишек поморить и его вконец разорить не хотят».

Жуткая в своей безысходности, полная нечеловеческих страданий и горя, встает перед глазами читателя жизнь несчастного Филатки из письма к барину: «Бьет челом и плачется сирота твой Филатка. По указу твоему господскому, я, сирота твой, на сходе высечен, и клети мои проданы за бесценок, также и корова, а деньги взяты в оброк, и с меня староста правит остальных, только мне взять негде, остался с четверыми робятишками мал мала меньше, и мне, государь, ни их, ни себя кормить нечем. Над робятишками и надо мною сжалился мир, видя нашу бедность: и дал корову, а за меня заплатили подушные деньги...»; «Нынешним летом хлеба не сеял, да и на будущий земли не пахал; нечем подняться. Робята мои большие и лошади померли, и мне хлеба достать не на чем и не с кем, пришло пойти по миру, буде ты, государь, не сжалишься над моим сиротством. Прикажи, государь, в недоимке меня простить и дать вашу господскую лошадь, хотя бы мне мало-помалу исправиться...»; «Неужто у твоей милости каменное сердце, что ты над моим сиротством не сжалишься? Помилуй, государь, прикажи мне дать клячонку...»; «Умилосердися, государь, над бедными своими сиротами. О сем просит со слезами крестьянин твой Филатка и земно и с робятишками кланяется».

И вот «благодетель» «смилостивился». Вслед за письмами крестьян Андрюшки и Филатки Новиков печатает помещичий приказ, который звучит суровым приговором всему дворянскому корпусу. Приказ этот разоблачает дворянскую легенду о патриархальных отношениях между помещиком и крестьянином. Вот что пишет «отец-помещик»: «...старосту при собрании всех крестьян высечь нещадно за то, что он за крестьянами имел худое смотрение и запускал оброк в недоимку, и после из старост его сменить; а сверх того взыскать с него штрафу сто рублей». Нового «старосту выбрать миром и подтвердить ему, чтобы он о сборе оброчных денег имел неусыпное попечение и неплательщиков бы сек нещадно». Но с особой силой холодная жестокость, бесчеловечность помещика показаны в издательском решении судьбы Филатки: «По просьбе крестьян у Филатки корову оставить, а взыскать за

нее деньги с них; а чтобы они и впредь таким ленивцам потачки не делали, то купить Филатке лошадь на мирские деньги; а Филатке объявить, чтобы он впредь пустыми своими челобитными не утруждал и платил бы оброк без всяких отговорок бездоимочно».

Письма от имени крестьян — большая удача писателя. Новиков, задавшись целью создать образ крестьянина, отказался от условного языка филантропических рассуждений, жалоб и моральных сентенций. Его письма воспринимаются как подлинные документы. Староста говорит языком цифр и будничных фактов, это отчет о том, как выполняются приказы барина и каково положение крестьян в деревне. Филатка тоже перечисляет факты, рассказывает, что секли его по приказу барина, что продал корову для уплаты оброка, что лошади сдохли, а дети помирают с голоду. Деловой тон, перечень скорбных событий и дел, язык цифр создают потрясающее впечатление достоверности рассказа о жизни русских крестьян, о безысходности их судьбы.

В апреле 1770 года «Трутень» был закрыт. Новиков немедленно принялся за издание нового ежемесячного журнала — «Пустомеля». Удалось выпустить только два номера, как закрыли и этот журнал. Но издание «Пустомели» свидетельствовало о важной *перемене* взглядов Новикова на собственную писательскую деятельность. «Трутень» был первым опытом издания журнала. Новиков еще не знал — что, как и сколько будет писать сам. Потому он заручился поддержкой друзей, обещавших ему отдавать свои сочинения (М. Попов, А. Аблесимов, В. Майков и др.). Рассчитывал он, конечно, и на присылку сочинений других авторов. Вот почему в предисловии он заявлял: «Сам я, кроме сего предисловия, писать буду очень мало, а буду издавать все присылаемые ко мне письма, сочинении и переводы в прозе и в стихах». Конечно, это заявление было и «уловкой» издателя: он хотел приучить читателя к мысли, что в «Трутне» большинство произведений чужих, за которые он не ответчик. Проявилась тут и характерная для Новикова скромность. И в то же время важно подчеркнуть, что он считал нужным объявить себя читателю прежде всего *издателем «Трутня»*. Авторы, присылая свои сочинения в журнал, обращались к нему как к *издателю*. На имя *издателя «Трутня»* предлагалось посылать почту (через переплетчика Веге).

В процессе издания журнала Новикову пришлось писать больше, чем он предполагал. Неожиданно, например, большое место заняла полемика со «Всякой всячиной». Работа в «Трутне» в качестве писателя обогатила Новикова опытом. Он увидел свои возможности, понял свое призвание. Вот почему, приступая к печатанию «Пустомели», он в предисловии объявляет о своем намерении стать *автором, «сочинителем»*. При этом слово «сочинитель» Новиков употребляет не в смысле *издатель* и *редактор*, а именно в значении *автор:* «Вот каково в первый раз сделаться автором! Пустого писать не хочется, а хорошее скоро ли придумаешь?» Соответственно он по-новому рекомендует себя уже не издателем, а *сочинителем* «Пустомели».

После закрытия «Пустомели» новый журнал удалось издать только через два года — с апреля 1772 года стал выходить «Живописец». Он открывался принципиальной декларативной статьей: «Автор к самому себе».

Осуществляя созревшее еще к моменту издания «Пустомели» намерение сделаться автором, Новиков начинает с предупреждения читателя, что в новом журнале он будет иметь дело прежде всего с *произведениями издателя*, выступающего под именем *Живописца*. Соответственно он именует себя *сочинителем «Живописца»*.

«Ты делаешься Автором; ты принимаешь название живописца; но не такого, который пишет кистью, а живописца, пером изображающего наисокровеннейшие в сердцах человеческих пороки. Знаешь ли, мой друг, какой ты участи себя подвергаешь?» В следующей далее импровизированной беседе Новикова с самим собой раскрываются перед читателем те трудности, которые подстерегают сатирика на каждом шагу. «Там сатирик описывает пороки, язвит порочных...— говорит Новиков Автору.— Некоторые читатели говорят ему: «Ты забавен; я читал тебя, с приятностию, но ты едок; я тебя опасаюсь»; а прочие кричат: «Он всесветный ругатель!» [1] Пожелаешь проповедовать добродетель и научить «оной и самих царей»,— отовсюду услышишь насмешливые голоса: «До сея пищи охотников немного». Куда ни обратит свой взор Новиков, на многих ли своих читателей, на своих сотова-

---

[1] «Всесветным ругателем» называла Новикова Екатерина II. Вот почему была так опасна эта критика.

рищей по перу, писателей,— везде он видит готовящуюся «устремиться на Автора грозную тучу». Обратив внимание Автора на все эти обстоятельства, он спрашивает: «Что будет с твоими сочинениями, когда и славнейших писателей труды не щадятся?» Где же выход? Может быть, бросить авторство? И он советует: «Итак, рассмотря себя, оставь сие упражнение». Но Автор, выслушав все, *отвергает эти советы* и дает свой ответ на вопрос — что же должен делать истинный Автор в этих обстоятельствах. «Но ты молчишь; и я с досадою на твоем лице усматриваю непременное желание быть Автором. Еще раз прошу тебя, оставить сие упражнение.— Нельзя,— ты мне отвечаешь».

Нельзя! Таков категорический ответ Новикова. Нельзя отступать перед трудностями и опасностями избранного пути. Нельзя, потому что только этот путь принесет исполнение сложившейся программы, согласно которой должны быть произведены изменения в обширной Российской империи.

Предупредив читателя, что издатель нового журнала будет автором, Новиков, естественно, не отказывался от намерений печатать и других писателей. Часто чужие сочинения помогали осуществлять избранную издателем тактику «осторожности». После публикации, например, окончания «Отрывка путешествия в***» И. Т. в том же 14-м листе он поместил похвальные стихи приятельнице Екатерины графине Брюс, присланные в журнал каким-то поэтом. После первого письма отца Фалалея Новиков печатает похвалу графу Г. Г. Орлову. По тем же причинам публиковал он стихи Рубана в честь Екатерины. Кроме того, Новиков опубликовал в семи листах перевод сатир Буало, в двух листах — «Слово на выздоровление... Павла Петровича» Фонвизина, «Письмо о пользе наук и о воспитании во оных юношества», принадлежащее рано умершему ученику Ломоносова Н. Н. Поповскому, и т. д. В первой части журнала из двадцати шести номеров — три с половиной занято чужими сочинениями. Из двадцати шести номеров второй части сочинения других авторов занимают уже пятнадцать номеров. Тем самым читателю давалось знать, что чужое в журнале (подписанное), а что принадлежало перу Живописца. Вот почему после завершения издания журнала в 1773 году Новиков, во исполнение своего намерения (стать Автором), в 1775

году выпускает так называемое третье издание «Живописца», из которого исключает все чужие, ему не принадлежащие произведения из первого издания «Живописца», и дополняет их лучшими, не утратившими своего звучания произведениями из «Трутня». *Третье издание «Живописца» — «Живописец» 1775 года — это не журнал, а книга лучших сатирических и нравоучительных сочинений Новикова, написанных с 1769 по 1773 год, его отчет публике, его вклад в русскую литературу.*

Именно эта книга сделала имя писателя Новикова известным. Переводчик И. А. Алексеев в 1775 году публично именует Новикова «знатным человеком», переводчиком, который, как и автор переведенного им философского сочинения, «не хотел имени своего означить..., единственно ревнуя о добрых нравах своих соотчичей» [1]. Н. М. Муравьев, начинавший свой писательский путь в 70-х годах, в письме 1779 года сообщал: «Новиков... один из лучших наших писателей». И. И. Дмитриев свидетельствует в своих воспоминаниях: «Имя его (Новикова. — *Г. М.*) стало известно с 70-х годов по изданию им одного за другим двух еженедельников — «Трутня» и «Живописца». Как писатель, он «в листках своих нападал смело на господствующие пороки, карал взяточников, осмеивал закоренелые предрассудки и не щадил невежества мелких, иногда же и крупных помещиков» [2]. Карамзин, вышедший из новиковского кружка, высоко ценил писательский талант просветителя. В специальной «Записке о Н. Новикове» он так характеризовал его литературную деятельность до вступления в масоны: «Господин Новиков в самых молодых летах сделался известен публике своим отличным авторским дарованием: без воспитания, без учения писал остроумно, приятно и с целию нравственною» [3].

К сожалению, история литературы такого писателя — талантливого, остроумного, популярного — не знает. До сих пор Новиков больше изучается как *издатель чужих сочинений.* Из всей массы произведений, напечатанных в

---

[1] См. «Диодора Сикилийского историческая библиотека», ч. 6, СПб. 1775. К читателю. Перевод И. Алексеева.

[2] И. И. Дмитриев, Сочинения, т. II, СПб. 1893, стр. 27.

[3] Н. М. Карамзин, Избранные сочинения в 2-х томах, т. 2, Гослитиздат, М.—Л. 1964, стр. 231.

«Трутне», «Пустомеле» и «Живописце», новиковскими считаются прежде всего статьи делового характера, предисловия к журналам, заметки, сопровождающие публикацию чужих произведений, ответы на письма и тому подобное. Из сатирических произведений новиковскими считают или самые нейтральные, лишенные значительного общественного содержания, или публицистические по своему характеру. Все лучшее в этих журналах, талантливое, остроумное, художественно-новаторское, социально значимое, настойчиво приписывают самым разным писателям — Фонвизину, Радищеву, Попову и многим другим.

Впервые мысль о том, что третье издание «Живописца» есть самим Новиковым собранная книга лучших своих сочинений, я высказал в 1950 году. В издании «Русская проза XVIII века» (1950, т. 1, стр. 322—448) этот «Живописец» был перепечатан. Он же вошел в «Избранные сочинения» Н. Новикова (1951). Подробная мотивировка принадлежности всех сочинений в третьем издании «Живописца» Новикову была сначала дана в примечаниях к однотомнику, а затем в моей книге «Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века». П. Н. Берков в книге «История русской журналистики XVIII века» (1952), не согласившись с моими аргументами и следуя давней традиции, опять главные и лучшие произведения этой книги приписал другим авторам: Фонвизину («Копии с отписок», «Письма дяди племяннику», «Письма к Фалалею», две статьи, подписанные «Любопытный зритель»), Радищеву («Отрывок путешествия в ***»), Сушковой-Храповицкой (письмо «Листочки ваши с великим удовольствием я читаю»), Екатерине II (письмо «Я не могу довольно испорченному здешнего города вкусу надивиться»). Из сорока произведений, входящих в книгу «Живописец» 1775 года,— одиннадцать приписано этим авторам. Принадлежность многих других произведений Новикову также подвергнута сомнению. При этом уже без всяких доказательств одни произведения приписываются коллективному автору, другие объявляются анонимными. В итоге вновь оказывается, что Новикову принадлежат лишь Предисловие («Автор к самому себе») да три-четыре публицистические статьи.

Книга «Живописец» при таком толковании ее содержания производит странное впечатление: Новиков в боль-

шой программной статье, открывающей издание, объявляет себя публично автором, излагает свое понимание общественно важной роли писателя и после этого публикует без подписи сочинения чужих авторов. Недогадливая же публика, в том числе и простаки-писатели считают Новикова талантливым автором, хвалят его остроумные, с нравственной целью написанные, сочинения. При этом семь произведений (состоящих из одиннадцати писем), самых больших и талантливых, оказываются принадлежащими Фонвизину. Если согласиться с П. Н. Берковым, то следует признать, что большая часть «Живописца» 1775 года составляет первое собрание прозаических сочинений Фонвизина, изданных почему-то под чужим именем. Говорю: под чужим, потому что все читатели, а тем более писатели отлично знали, что «живописец пером» — это Новиков.

Мне уже приходилось оспаривать аргументацию П. Н. Беркова. Авторы последующих работ, к сожалению, не считают себя обязанными самостоятельно разбираться в сложной проблеме атрибуции. Характерный пример тому — книга А. В. Западова, вышедшая в 1964 году. Автор не смог ни опровергнуть мои доказательства, ни выдвинуть какие-либо свои соображения в пользу точки зрения П. Н. Беркова, он лишь декларирует свое согласие с аргументами П. Н. Беркова, которые уже были в научной литературе оспорены [1].

Сегодняшние сторонники старой гипотезы, по которой Новикова объявляют прежде всего издателем чужих сочинений и отнимают у него имя писателя, поскольку талантливо, умно и остро он писать не мог, в своих суждениях опираются главным образом на доказательства и

---

[1] А. В. Западов, Русская журналистика XVIII века, изд-во «Наука», М. 1964. Те же аргументы повторены в коллективном труде: «История русской журналистики XVIII—XIX веков», под ред. А. В. Западова, изд-во «Высшая школа», М. 1966, стр. 62. В кн.: А. В. Западов, Новиков (серия «Жизнь замечательных людей», изд-во «Молодая гвардия», М. 1968) А. Западов пересмотрел свою точку зрения и пришел к выводу, что «Отрывок путешествия в***» действительно принадлежит Новикову, а не Радищеву. На стр. 86 читаем: «В настоящее время принадлежность «Отрывка» Новикову признает Г. П. Макогоненко. К такому выводу в отмену своих прежних высказываний пришел и автор настоящих строк».

гипотезы П. Н. Беркова. Эти доказательства и гипотезы и надлежит внимательно проверить и выяснить подлинную их научную состоятельность. Сделать это необходимо, тем более что речь идет не о каком-либо частном случае, а о судьбе литературного наследия крупнейшего писателя-просветителя второй половины XVIII века.

4

П. Н. Берков, отказываясь видеть в третьем издании «Живописца» книгу принадлежащих Новикову произведений, для доказательства своей мысли приводит две группы аргументов.

Первая. В предисловии к «Живописцу» 1775 года Новиков писал: «Я в журнале моем многое переменил, иное исправил, другое выключил и многое прибавил из прежде выданных *моих сочинений* под другими заглавиями». Характеризуя содержание книги, я, в частности, ссылался на это предисловие, в котором, как мы видим, ясно сказано автором, что в «Живописце» собраны его сочинения. П. Н. Берков решительно выступает против этого моего заключения, поскольку считает, что слово «сочинение» у Новикова не означает «произведение». Подобное утверждение, пишет П. Н. Берков, свидетельствует «о невнимании Г. П. Макогоненко к семантике слова «сочинение» и «сочинитель». В действительности, делает он заключение: 1) Слово «сочинение» в XVIII веке значило не только произведение, но и «журнал». 2) Следовательно, слова Новикова «мое сочинение» и «журнал мой» «имеют один и тот же смысл». 3) Поэтому «все встречающиеся в предисловии «К читателю» выражения «сочинение» и «сочинения» имеют только такой журнально-жанровый смысл». 4) Слово «сочинитель» означает не автор, а редактор. 5) И, наконец, даже слово «автор» в новиковское время имело не вполне тот смысл, который вкладываем в него мы» [1].

Таково ли было употребление указанных слов в XVIII веке, и в частности у Новикова, как заявляет П. Н. Берков? Обратимся к фактам использования этих

[1] П. Н. Берков, История русской журналистики XVIII века, изд-во АН СССР, М.—Л. 1952, стр. 288—289.

слов самим Новиковым в годы, когда подготавливался и выходил «Живописец».

Весной 1772 года вышел из печати подготовленный Новиковым «Опыт исторического словаря о российских писателях». «Опыт» открывался предисловием. Читаем первую страницу: «Не тщеславие получить название сочинителя, но желание оказать услугу моему отечеству к сочинению сея книги меня побудило». Из этой фразы ясно, что для Новикова «сочинитель» значит «автор», а «сочинение» — «произведение». Более того, давая характеристику писателей, Новиков всегда употребляет слово «сочинение» в значении «произведение». Вот несколько примеров. Аблесимов «сочинил прозою три комедии», ему принадлежат «многие другие стихотворные сочиненьица». Барков «писал много сатирических сочинений». Кантемир: «из многих его сочинений на российском языке первое «Симфония на псалмы», «есть также письменные его сочинения» и т. д. Яков Козельский: «сочинил две книги». Ломоносов: «сочинения его следующие: две части разных стихотворений...» [1] и т. д. И так во всем «Опыте исторического словаря» у Новикова: *«сочинение» всегда «произведение», а «сочинитель» — «автор».*

В 1770 году в предисловии к журналу «Пустомеля» Новиков подробно писал о высоких обязанностях автора. Слово «автор» он всегда употреблял в значении «писатель», «сочинитель». В том же журнале Новиков поместил фонвизинское «Послание к слугам моим». В послесловии от издателя было сказано: «Кажется, что нет нужды читателя моего уведомлять о имени автора сего послания». «Многие письменные (рукописные.— *Г. М.*) сего автора сочинения носятся по многим рукам». Там же напечатано известие о театральных делах: «Недавно здесь на придворном императорском театре представлена была «Синав и Трувор», трагедия г. Сумарокова. Трагедия сия сыграна была по переправленному вновь самим г. автором подлиннику» [2].

Так употреблял Новиков слова «сочинения», «автор», «сочинитель» в 1770—1772 годах. Посмотрим, в каком значении использует Новиков эти же слова в «Живопис-

---

[1] Н. И. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.— Л. 1951, стр. 277, 279, 309, 313, 323.

[2] Там же, стр. 273, 274.

це». Журнал открывался посвящением Екатерине («приписанием»): «Неизвестному г. сочинителю комедии «О время!» «Сочинитель комедии», то есть автор, писатель. Далее: «Я не знаю, кто вы, но ведаю только то, что за сочинение ваше достойны почтения и великия благодарности». «Сочинение» здесь явно употреблено все в том же значении — «произведение», а именно: комедия «О время!».

Первый лист журнала есть сочинение Новикова — принадлежащая ему статья, обращенная к читателю, под названием «Автор к самому себе». Здесь часто употребляется слово «автор» и всегда в одном и неизменном значении: «писатель», а не «редактор». Вот несколько примеров: «Ты делаешься автором», «Вить другие пишут, не больше моего имея способности, для чего же не писать и мне»; «Тут найдешь писателя, старающегося забавлять разум своими сочинениями и производить смех в разумных читателях; но увидишь, что он больше досаждает и производит скуку, а смеется только сам,— бедный автор!»; «Встречается со мною трагический писатель, он сочиняет трагедию... Но, однако же, ведай, что до сея пищи охотников не много»,— «бедный автор!» и т. д. и т. п.

Из всех приведенных примеров (а их можно умножать без конца) видно, что Новиков в год издания «Живописца» в ряде своих произведений, а также в самом «Живописце» употреблял слово «сочинение» в смысле «произведение», слово «сочинитель» в смысле «автор», «писатель» и, наконец, слово «автор» в нашем значении — «писатель». Поэтому категорическое заявление П. Н. Беркова, что у Новикова «сочинение» означает «журнал», а слово «сочинитель» «имело значение, близкое к нашему современному «редактор», и, наконец, «слово «автор» в новиковское время имело не вполне тот смысл, который вкладываем в него мы»,— не соответствует истине.

В то же время необходимо отметить, что действительно слово «сочинение» употреблялось в то время, и в частности самим Новиковым, и в значении «журнал». Так, П. Н. Берков справедливо называет академические журналы — «Ежемесячное сочинение» и «Новое ежемесячное сочинение»; сатирический журнал «Смесь», на титульном листе которого было написано: «Новое ежеме-

сячное сочинение». Даже «Живописец» Новиков рекомендовал как «ежемесячное сочинение». Значит, исследователь обязан внимательно и тщательно рассмотреть, какое из двух значений слова «сочинение» (журнал или произведение), имевшихся в языке той эпохи, употребляет Новиков в предисловии к третьему изданию «Живописца».

Что же писал в этом предисловии Новиков? «Благосклонное принятие первым двум изданиям сего труда моего ободрило меня приступить к третьему. Если бы я был самолюбив, то скорый сей расход «Живописцу» неотменно поставил бы на счет достоинства моего сочинения». Здесь Новиков говорит о журнале «труд» и в то же время называет его «сочинением». Ясно, что здесь слово «сочинение» употреблено в значении «журнал».

Признав успех первых двух изданий «Живописца» как журнала, Новиков сообщает читателю о своем желании не переиздавать известный читателю журнал «Живописец», а дать ему новую книгу под тем же названием: «должно объявить читателю, что я в журнале моем многое переменил, иное исправил, другое выключил и многое прибавил из прежде выданных моих сочинений под другими заглавиями».

Как понять выражение «из прежде выданных моих сочинений»? П. Н. Берков, верный своему утверждению, что для Новикова «сочинение» и «журнал» всегда одно и то же, говорит, что и здесь «мои сочинения» надо понимать в смысле «мои журналы». Согласимся с этим утверждением. Тогда выходит, что в третьем издании «Живописца» должны быть, помимо статей из «Живописца», статьи из других журналов («моих сочинений») Новикова. В действительности там есть только статьи из *одного журнала,* а именно «Трутня». Ясно, что никак нельзя в данном случае выражение «мои сочинения» толковать как «мои журналы», ибо это не соответствует фактам. Но П. Н. Берков все же не хочет считаться с ними и, приведя слова Новикова: «из прежде выданных моих сочинений под другими заглавиями», дает пояснение: «то есть из других моих журналов, «Трутня» прежде всего».

Что в действительности Новиков говорит не о журналах, а о сочинениях в смысле произведений, подтверждается проверкой содержания третьего издания «Живописца». В «Живописец» включено несколько сочинений

из «Трутня», и эти сочинения были перепечатаны с новыми заглавиями, как об этом и предупредил Новиков [1].

Следовательно, если предполагать, что выражение Новикова «мои сочинения» означает «мои журналы», то его утверждение, что эти сочинения раньше были под другими заглавиями, не имеет никакого смысла, ибо в третьем издании «Живописца» были перепечатаны только произведения из одного журнала «Трутень», который, кстати, нигде и не упоминается. Если считать, что выражение «мои сочинения» означает «мои произведения», тогда утверждение Новикова, что они (произведения) раньше были под другими заглавиями, а ныне перепечатаны под новыми, полностью подтверждается и соответствует истине.

Заявление Новикова, что «он многое переменил, иное исправил», относится и к сочинениям, взятым из первого издания «Живописца». Исправления текста мог делать только автор, о чем Новиков и предупредил читателя: «Сие сделал я по примеру французских писателей, которые весьма часто сие употребляют для лучшего расхода своих сочинений».

Так обстоит дело с доказательствами, сформулированными в первой группе.

Вторая группа аргументов связана с приписанием отдельных произведений, вошедших в третье издание «Живописца», другим авторам — Фонвизину, Радищеву и Сушковой. Для П. Н. Беркова этот вопрос принципиальный — если удастся приписать хоть одно произведение, напечатанное в «Живописце» 1775 года, какому-либо автору, то, значит, эта книга не является собранием сочинений Новикова. Потому разберемся в доказательствах, приведенных ученым.

Две статьи за подписью «Любопытный зритель» («На сих днях получил я писание» и «Известие, полученное с Еликона») объявлены фонвизинскими. Основание? В примечаниях к изданию «Сатирические журналы Н. И. Новикова» они изложны так. В 1762 году в университет-

---

[1] В «Трутне» в разных листах печатались «Рецепты» как письма разных читателей. В «Живописце» 1775 года эти сатирические заметки в измененном виде напечатаны как одно произведение под названием «Лечебник». Новое название получили объединенные в цикл «Отписки крестьянские» и «Помещичий указ по крестьянам» и др.

ском журнале «Собрание лучших сочинений» студент Фонвизин напечатал свой перевод статьи «Торг семи муз. Из Кригеровых снов». Статья в «Живописце» — это переработка «Торга семи муз». Причем текст, отмечает П. Н. Берков, «сильно изменен», «переработан в применении к русским условиям». И вот на том только основании, что Фонвизин когда-то переводил Кригера, делается заключение: «Так как «Торг семи муз» является переводом Д. И. Фонвизина, то, по-видимому, и переработка принадлежит ему, и, возможно, псевдоним «Любопытный зритель» также принадлежит Фонвизину»[1]. Как видим, доказательств никаких. Здесь только произвольное предположение. С таким же основанием можно доказывать, что переработка принадлежит Новикову. Зачем ему надо было обращаться к фонвизинскому переводу, когда он знал немецкий язык, учился в том же Московском университете, у того же профессора Рейхеля, у которого Фонвизин выполнил свой перевод, как учебное задание? В следующей своей работе — «Истории русской журналистики XVIII века» П. Н. Берков о принадлежности Фонвизину этой переработки снов Кригера пишет уже не предположительно, а категорически, как о вопросе, решенном окончательно.

Так же категорически заявлено в «Истории» о принадлежности других произведений Фонвизину: «Остаются в силе наши указания о принадлежности Фонвизину «Копий с отписки», «Писем к племяннику», «Писем к Фалалею»[2]. Что же это за «указания»? Позиция Новикова в крестьянском вопросе характеризуется П. Н. Берковым как либерально-дворянская: ему, оказывается, свойственна непоследовательность, половинчатость, «дворянский гуманизм», апелляция к «человечности». «Но к чести его должно сказать,— продолжает П. Н. Берков,— что, будучи сам столь двойствен и нерешителен, он давал в своем «Трутне», как позднее в «Живописце», место более радикальным взглядам» (191). Что же получается? Новиков-автор объявлен нерешительным либералом, а Новиков-издатель — человеком смелым, желающим печатать

[1] См. «Сатирические журналы Н. И. Новикова», изд-во АН СССР, М.—Л. 1951, стр. 577.

[2] П. Н. Берков, История русской журналистики XVIII века, стр. 287. (Далее ссылки на это издание в тексте.)

чужие радикальные произведения. Поэтому, обнаружив радикальные, антикрепостнические произведения в «Трутне» — «Отписки крестьянские», а в «Живописце» — «Письма к Фалалею», П. Н. Берков предпринимает поиски вероятного автора, поскольку заранее, априорно отвергается мысль о возможной их принадлежности просветителю Новикову.

На помощь приходят ученые XIX века. Для них также характерно априорное отрицание авторства Новикова, только не по идейным, а по художественным мотивам. Раз талантливо и остроумно, значит, не Новиков. А. Н. Афанасьев писал в свое время: «Некоторые из этих писем написаны пером мастерским, с соблюдением верного художнического такта: таковы помещенные в «Живописце» и «Трутне» письма к Фалалею от его отца, матери и дяди, «Отписки крестьян к помещику» и другие, живо напоминающие манеру и остроумие Фонвизина в его сатирических письмах («Письмо Взяткина к покойному его превосходительству», «письма Дурыкина и др.»)[1]. П. Н. Берков согласен с этим утверждением. Ему «Отписки» и «Письма к Фалалею» тоже «живо напоминают» манеру и остроумие Фонвизина. Живое воспоминание дополняется и доказательством: первая «Отписка» напечатана с сопроводительным письмом, которое подписано так: «Слуга ваш Правдин». «Эта подпись невольно заставляет вспомнить о персонаже фонвизинского «Недоросля», носящем то же имя» (193). Но и это доказательство тоже восходит к типу «воспоминаний», произвольных в своей основе и ничего не доказывающих. В самом деле. Правдин — ходовая фамилия в литературе XVIII века.

Затем выдвигаются доказательства стилистического порядка: «Стилистически «Копии с отписок» совершенно совпадают с «Письмами к Фалалею» (194). С этим трудно согласиться — как могут «совершенно совпадать стилистически» «письма, написанные крестьянином Филаткой и помещиком Трифоном Панкратьевичем? У них разные положения, разные убеждения, разная психология. И это различие мастерски выражено в письмах. Высокий уровень художественного мастерства автора «Писем к Фалалею» в том и проявляется, что письмо отца не похо-

---

[1] А. Н. Афанасьев, Русские сатирические журналы 1769—1774 годов, М. 1859, стр. 102.

дит на письмо матери. Как же можно произвольно, без каких-либо примеров и сопоставлений, говорить о стилистическом единстве ни в чем не схожих писем? Правда, П. Н. Берков называет один мотив стилистического сходства: «Как в «Отписках крестьянских», так и в «Письмах к Фалалею» «лейтмотивом отношений помещиков к крепостным является формула «сечь нещадно», фигурирующая в обоих произведениях». Так разве тут дело в стилистическом сходстве? Просто в обоих произведениях правдиво рассказывается о характере отношений русских помещиков к своим крестьянам. Таким методом «доказывается» принадлежность «Отписок крестьянских» Фонвизину. «Отписки» «похожи», стилистически «совпадают» с «Письмами к Фалалею», значит, и «Письма к Фалалею» принадлежат Фонвизину: «при суждении об авторе «Копий с отписок» должны быть учтены также «Письма к Фалалею», и обратно» (194—195).

Вопрос же об авторе «Писем к Фалалею» П. Н. Берков объявляет «решенным». Доказательства? «Помимо того, что ряд исследователей высказывал предположение, что автором этих «Писем» является Д. И. Фонвизин, мы располагаем исключительно ценным показанием, несомненно восходящим к устной традиции XVIII века» (194). Что это за показание? В архиве Института русской литературы (Пушкинский дом) обнаружена рукопись, принадлежавшая Ф. А. Кони, «Письма из «Живописца» Фонвизина. Письма уездного дворянина к его сыну в Санкт-Петербург». Это «Письма к Фалалею». Сколь достоверна приписка в рукописи, что это «Письма Фонвизина»? Мы ничего об этом не знаем. Совершенно очевидно, что она сделана по принципу Афанасьева — «напоминает остроумие Фонвизина». Сам П. Н. Берков допускает, что Ф. Кони или его источник — «ошибались». И все же, невзирая на эту оговорку, исследователь объявляет вопрос решенным, и «Письма к Фалалею», а заодно «Отписки крестьянские» и «Письма дяди племяннику» (тоже «напоминают», тоже «похожи»), приписываются Фонвизину.

Как видим, все эти доказательства лишены основательности, носят случайный и произвольный характер, построены на субъективных представлениях («напоминает», «нельзя не вспомнить», «похожи» и т. д.) и предположениях. Согласиться с ними нельзя еще и потому, что вопрос об атрибуции сочинений, напечатанных в «Живо-

писце», решается односторонне, на основе допущения, как условия анализа, что Новикову эти произведения принадлежать не могут. Научное же изучение вопроса требует прежде всего доказательного, мотивированного отвода Новикова, а потом уже установления имени автора того или иного произведения. В этой связи хочу привести некоторые обстоятельства, отвергающие возможность даже произвольного приписывания всех этих сочинений Фонвизину.

Фонвизин действительно, как и Новиков, большую часть своих произведений печатал анонимно. Долгое время по этой причине мы не знали о принадлежности многих сочинений Фонвизину. Недавно удалось обнаружить проспект подготовленного Фонвизиным в 1788 году собрания его сочинений. В нем писатель назвал своими много произведений — больших и малых,— печатавшихся до того анонимно. *В этом проспекте нет «Писем к Фалалею».* К 1788 году «Письма к Фалалею», уже четырежды изданные, были популярны в публике. Если бы они принадлежали автору «Недоросля», он, несомненно, назвал бы их в проспекте, как назвал «Лисицу-казнодея», «Послание к слугам моим» своими сочинениями, как счел нужным уведомить читателя, что однажды опубликованные — «Повествование мнимого глухого и немого» и повесть «Калисфен» принадлежат ему. Фонвизин назвал в проспекте даже мелкие статьи, напечатанные анонимно в «Собеседнике любителей российского слова» — «Поучение в Духов день», «Примечание на критику», «Челобитная российской Минерве» и др. Возникает вопрос, почему в этом перечне нет не только «Писем к Фалалею», но ни одного из одиннадцати других писем, объявленных П. Н. Берковым фонвизинскими? Почему Фонвизин отказался объявить, что в его собрание сочинений войдут популярные и полюбившиеся публике произведения из «Живописца»? Ответ может быть только один: потому, что они ему не принадлежали. Справедливость этого вывода подтверждается еще и тем, что в проспекте названы два произведения, напечатанные в журналах Новикова— «Послание к слугам моим» (в «Пустомеле») и «Слово на выздоровление... Павла Петровича» (в «Живописце») — названы потому, что они действительно принадлежали автору «Недоросля». Так обстоит дело с приписанием Фонвизину некоторых сочинений, напечатанных в «Живописце».

Тем же методом доказывается принадлежность сочинений «Живописца» другим авторам. «Нельзя сомневаться,— пишет П. Н. Берков в «Истории русской журналистики XVIII века»,— что статья «Листочки ваши с великим удовольствием я читаю», подписанная инициалами М. С., принадлежит давней сотруднице Новикова М. В. Сушковой-Храповицкой» (287). Заявление, как всегда, категорическое. Но доказательств нет—П. Н. Берков высказывает лишь предположение, что Сушкова, сотрудничавшая еще в «Трутне», *могла* печататься и в «Живописце», и потому инициалы М. С. можно расшифровывать как Мария Сушкова. Сколь оправдано подобное предположение? Заметка, подписанная М. С., напечатана в одиннадцатом листе «Живописца». Этот лист сформирован из писем «Читателей». Одно, подписанное М. С., выражает благодарность Новикову-живописцу за его статьи, которые помогают нравственному возрождению читателей. Следующее за ним письмо другой читательницы, подписанное Р. Г., осуждает «дерзкого живописца». Если исходить из практики Новикова в «Трутне» и «Живописце», то станет совершенно ясным, что письма эти сочинены самим издателем, они давали возможность показывать подлинное лицо тех, кто сочувствовал Новикову и кто бранил его. Смысл подобных писем раскрыт в послесловии издателя: «Я благодарю госпожу М. С. за хорошее о моем труде мнение и радуюсь, что листами моими сделал ей угодность и услугу». «Впрочем, развратные толки девицы Р. Г. и подобных ей меня не беспокоят... Однако ж тем не совратят меня с дороги, которую я избрал».

П. Н. Берков недооценивает единство композиции журнала и каждого листа. Он сводит задачу изучения к гадательному раскрытию инициалов: М. С. можно раскрыть как Мария Сушкова, потому что существовало такое лицо. С теми же «основаниями» инициалы Р. Г. раскрываются как *«российская государыня»* (!), Подобная расшифровка — ответственна. К сожалению, она никак не аргументируется. Потому гипотетична сама мысль, чтобы Екатерина посылала Новикову письма за подписью «российская государыня».

И еще одно. Письмо М. С. исполнено глубокого сочувствия к Новикову, к его убеждениям и его журналу. Оно напечатано в конце июня 1772 года. А в марте того

же года в журнале «Вечера» была напечатана статья «Что вижу, то и брежу», в которой, по мнению П. Н. Беркова, высмеивается Новиков. Действительно, во втором листе «Живописца» Новиков иронически отозвался и об авторе этой статьи, и об издателях «Вечеров». Автором же статьи «Что вижу, то и брежу» сам П. Н. Берков называет все ту же М. Сушкову.

Последним и самым решающим доказательством П. Н. Беркова, что третье издание «Живописца» не является собранием произведений Новикова, является факт публикации в нем «Отрывка путешествия в***» И. Т., который, по его мнению, бесспорно принадлежит Радищеву. «Отрывок путешествия», как известно, многими историками литературы приписывается Радищеву. П. Н. Берков подвел итоги, суммировал аргументы своих предшественников и дополнил их собственными. Вопрос об авторе «Отрывка путешествия» один из спорных и важных в русской литературе XVIII века. Приписывание его Радищеву опровергает, естественно, и справедливость утверждения, что в «Живописце» 1775 года Новиков собрал «свои сочинения». За последнее время аргументы П. Н. Беркова в пользу авторства Радищева были дополнены И. В. Баранской. Вот почему этим вопросом необходимо заняться и тщательно проверить все доказательства, приводимые сторонниками этой версии. Проверка вынуждает меня, помимо введения новых материалов, использовать и некоторые факты и соображения, которые приходилось высказывать раньше.

В 1850 году Павел Радищев, сын писателя, в биографии отца упомянул, что одна из глав книги «Путешествие из Петербурга в Москву» напечатана была в «Живописце» Новикова. Такой главы в «Живописце» нет, но есть «Отрывок путешествия», близкий по теме главам «Любани» и «Пешки». Это замечание дало повод к созданию работ, в которых доказывалось, что «Отрывок путешествия» принадлежит Радищеву, является первым опытом, наброском будущей книги писателя-революционера. С наибольшей полнотой и категоричностью эту мысль высказал В. П. Семенников (см. его книгу «Радищев. Очерки и исследования», Москва — Петроград, 1923). Точка зрения исследователя была поддержана, ее приняли многие специалисты — Я. Л. Барсков, Г. А. Гуковский, П. Н. Берков. Иная точка зрения в свое время была вы-

сказана Л. Н. Майковым («Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий», СПб. 1889). Он счел возможным высказать предположение, что инициалы И. Т. можно расшифровать как «Издатель Трутня» и потому автором «Отрывка путешествия» следует считать Новикова. В ряде своих работ 50-х годов я привел подробные доказательства принадлежности «Отрывка путешествия» Новикову и невозможности его приписывания Радищеву. К тому же выводу пришла и Л. В. Крестова. С доказательствами — моими и Л. В. Крестовой — согласился Д. Д. Благой[1].

В 1952 году П. Н. Берков, приняв концепцию В. П. Семенникова, дополнил ее новыми соображениями или, точнее сказать, новой гипотезой. Вот к чему она сводится: Радищев написал первую часть «Отрывка путешествия», в которой, будучи революционером, решительно выступает против крепостного права. Новиков же написал вторую часть, исполненную либеральных мечтаний, и заявил, что не все так плохо в России, потому что наряду с деревнями «Разоренными» существуют деревни «Благополучные». Приведя цитаты из первой части «Отрывка», П. Н. Берков пишет: «Совершенно ясно, что подобное начало ни в коей мере не предвещает какого-либо просвета в мрачной картине, которую рисует И. Т. Следовательно, не ему принадлежит окончание «Отрывка», где путешественник отправляется в дальнейший путь, «горя нетерпеливостию увидеть жителей благополучной деревни и чувствуя удовольствие, что увидит крестьян благополучных». Это окончание безусловно приделано сочинителем «Живописца», то есть Новиковым. С тою же целью, с какой была написана «Английская прогулка», а именно чтобы, говоря словами Добролюбова, парализовать истинную силу «Отрывка» и придать ему тот же недалекий вид, каким отличалась вообще сатира того времени» (205).

Автор этой гипотезы не только отнимает у Новикова одно из лучших его сочинений, но обвиняет его в искажении замыслов Радищева, в грубом редакторском произволе. Ученый исходит из предположения, что Новиков был не просветителем, а либералом.

---

[1] Д. Д. Благой, История русской литературы XVIII века, Учпедгиз, М. 1960, стр. 253.

Нельзя не считаться со стремлением П. Н. Беркова дополнить новыми аргументами доказательства принадлежности «Отрывка» Радищеву, выдвинутые в свое время В. П. Семенниковым, жаль только, что вместо фактов и доказательств предложена гипотеза, основанная на субъективных предположениях [1]. Вот почему по-прежнему все сторонники легенды о Радищеве — авторе «Отрывка» (как и П. Н. Берков) прибегают как к спасительному средству к аргументации Семенникова. В свете новых материалов необходимо проверить эту аргументацию еще раз. В данном случае речь будет идти лишь о проверке тех сведений и фактов Семенникова о Новикове и Радищеве, которые объявлены им документальными.

В числе важнейших аргументов, якобы свидетельствовавших о принадлежности «Отрывка» Радищеву, В. П. Семенников назвал установленный им факт *личного знакомства* Радищева и Новикова в момент выхода «Живописца», весной 1772 года. «Позднее нашими разысканиями,— писал В. П. Семенников,— были установлены личные отношения Новикова и Радищева, переводы которого печатал издатель «Живописца» в 1773 году. Это опять-таки несколько усиливало сделанные ранее предположения, так как стало известно, что два деятеля, ратовавшие за улучшение положения крестьян, не только были лично знакомы во время издания «Живописца», но даже имели между собою сношения по литературным делам» [2].

Какими же фактами располагал В. П. Семенников, утверждая, что Новиков и Радищев были знакомы весной 1772 года? В. П. Семенников отсылает нас к своей работе «Материалы для истории русской литературы и для словаря писателей эпохи Екатерины II» (1914). Однако там ничего не говорится о «личном знакомстве» Радищева и Новикова во время издания «Живописца». Исследователь установил лишь, что книги, переведенные Радищевым,— сочинение Мабли и «Офицерские упражнения» — Новиков взял для напечатания. И все. Никаких данных о состо-

---

[1] Л. В. Крестова, внимательно разобрав аргументацию П. Н. Беркова, также справедливо отметила полную несостоятельность всех его доказательств («Исторические записки», 1963, № 44, стр. 262—263).

[2] В. П. Семенников, Радищев. Очерки и исследования. Госиздат, М.—Пг. 1923, стр. 328—329.

явшемся якобы знакомстве у него нет. Но можно ли на основании того, что Новиков напечатал радищевский перевод книги Мабли, делать категорический вывод о личном знакомстве издателя и переводчика?

Разберемся во всем этом подробнее. Обнаруженные В. П. Семенниковым расписки Радищева о получении денег за переводы ясно свидетельствуют, что Радищев перевод обеих книг делал для «Собрания, старающегося о переводе иностранных книг на российский язык», от которого и получал деньги. Новиков взял оба перевода для напечатания, но *взял не у Радищева,* а у «Собрания», в числе многих других книг. Значит, можно только предположить, что, когда Новиков решил взять эти книги, возможно, состоялось знакомство с их переводчиком. Следовательно, знакомство могло произойти после передачи перевода «Собранию». По свидетельству «Санкт-Петербургских ведомостей» (объявление от 5 июня 1773 г.), оба перевода Радищева были сданы в печать в *мае 1773 года.* Расписка Радищева о получении денег за перевод «Размышлений о греческой истории» помечена тоже маем. Видимо, передача переводов «Собранием» новиковскому «Обществу, старающемуся о напечатании книг» и состоялась в мае 1773 года. Значит, в лучшем случае *знакомство могло состояться в мае 1773 года,* то есть когда уже завершался выход «Живописца». *«Отрывок» же напечатан был в пятом и четырнадцатом листах первой части «Живописца», которые вышли 15 мая и 17 июля 1772 года,* то есть за год до возможного знакомства. Следовательно, утверждение В. П. Семенникова, что им установлен факт личных отношений Новикова и Радищева, утверждение, так укреплявшее позиции сторонников легенды о принадлежности «Отрывка» Радищеву, при проверке оказалось несостоятельным.

Но, может быть, Радищев и Новиков познакомились до 15 мая 1772 года? Изучение биографических материалов убеждает в том, что есть обстоятельства, противоречащие этому предположению. Радищев приехал в Петербург в конце ноября 1771 года. Поступив в сенат, он прослужил два месяца и уехал в отпуск. Следовательно, Радищев прожил в столице всего два месяца (декабрь и январь) и 27 января уехал к родным в Аблязово. Свидетельством того, что за эти два месяца не состоялось знакомство с Новиковым, является «Опыт историче-

ского словаря», который Новиков подготавливал в 1771 и в начале 1772 года. 30 марта 1772 года появилось объявление о выходе «Опыта». В него Новиков включил не только известных писателей, но и начинающих и даже еще не печатавшихся: так велико было желание Новикова дать максимально полный список русских литераторов. Среди начинающих и не напечатавших ни одного произведения авторов мы находим Андрея Рубановского, друга Радищева. Вот что написал о нем Новиков: «Рубановский Андрей, титулярный советник, сочинил на немецком языке рассуждения: 1. О свойствах неутралитета; 2. О размножении народа; также перевел с французского на немецкий язык из сочинений г. Волтера рассуждение о человеке, поэму на разрушение Лиссабона и оду славного Томаса о должностях общежития, из коих некоторые напечатаны в Лейпциге 1771 года»[1].

Можно предположить, что «Рассуждения» Рубановского на немецком языке — это те сочинения, которые он должен был написать после трех лет обучения. Сочинения, написанные Ф. Ушаковым, Радищев привез с собой и позже издал их. Ясно, что такие же сочинения были и у Радищева. Был у Радищева и перевод: известно, что он переводил брошюру А. Гики «Желания греков». Ясно, что если бы Радищев был знаком с Новиковым, то он попал бы в «Опыт исторического словаря» так же, как попал в него Рубановский. И уже совершенно несомненно, что если бы Радищев был знаком с Новиковым, то в «Словаре» появилось бы имя Ф. В. Ушакова, сочинения которого были на руках у Радищева. Все это свидетельствует о том, что и до мая 1772 года Радищев не был знаком с Новиковым.

Выдвигая аргументы о принадлежности «Отрывка» Радищеву, опираясь при этом главным образом на установление стилистического сходства между «Отрывком» и главой «Пешки» из «Путешествия из Петербурга в Москву», В. П. Семенников не увлекается, как другие исследователи. Он все же считает необходимым напомнить читателю о трудностях, которые мешают окончательно и документально доказать принадлежность «Отрывка» Радищеву.

---

[1] Н. И. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 345.

«Возникает еще вопрос,— пишет исследователь,— где и когда мог бы сделать Радищев изложенные в «Отрывке» наблюдения над русскою жизнью. Вернее всего, конечно, что эти «адоньи» хлеба, эти бедные, покрытые соломою развалившиеся «хижины» и картины жизни их обитателей Радищев мог наблюдать в родных местах в Саратовской губернии. От деревенской жизни Радищев был оторван еще мальчиком, когда был отправлен для учения в Москву; но изложенное в «Отрывке» едва ли могло быть детскими впечатлениями»[1]. В самом деле — откуда мог знать Радищев русскую деревню, быт крепостных крестьян, если от семи до двадцати трех лет он жил в городах— Москве, Петербурге, а затем за границей, в Лейпциге? В. П. Семенников высказывает предположение, что Радищев после возвращения в Петербург ездил в отпуск к родителям в Аблязово. Предположение это теперь подтвердилось: в архиве сената мною обнаружен паспорт, данный Радищеву для следования в Пензенский уезд в отпуск. Из него видно, что Радищев выехал из Петербурга в конце января 1772 года.

Но установление факта поездки Радищева в Аблязово зимой 1772 года не подкрепляет, а *опровергает* гипотезу о Радищеве—авторе «Отрывка». Оказывается, после отъезда из Лейпцига Радищев имел возможность довольно продолжительное время наблюдать жизнь деревни: сначала это были деревни западных губерний (когда возвращался из Лейпцига), затем деревни к востоку от Петербурга (на пути в Пензенский уезд). Наблюдения были различными: и поверхностными во время пути, и более основательными — во время жизни в Верхнем Аблязове. Значит, Радищев имел достаточно сведений о русской крепостной деревне, чтобы ее описать. Но если бы он захотел ее описать, то, естественно, он описал бы именно то, что видел, что, собственно, впервые как взрослый человек он наблюдал и оценивал, то есть *зимнюю* деревню. В «Отрывке» же описана деревня *летом.*

Время года в «Отрывке» выбрано не случайно, и изображено оно не условно, а с реалистической точностью: деревня летом, во время жатвы.

Спрашивается: зачем было Радищеву, впервые так

---

[1] В. П. Семенников, Радищев. Очерки и исследования, стр. 357.

близко познакомившемуся с зимней деревней, получившему свежие, непосредственные впечатления от жизни крепостных зимой и в пути и во время пребывания в Верхнем Аблязове, сочинять картины летней деревни? Если бы в это время Радищев был потрясен жизнью крепостных крестьян настолько, что захотел бы описать свое путешествие и поделиться увиденным, то почему бы ему не описать виденную им зимнюю деревню? Крепостная деревня представляла собою зимой еще более, чем летом, бедственный вид. Почему живые, непосредственные впечатления не потрясли Радищева, не вдохновили его на изображение увиденного, и он стал якобы, как нас уверяют авторы легенды, сочинять вымышленную, никогда им не виденную, летнюю деревню? Нелепость таких предположений очевидна. Все новые материалы совершенно ясно свидетельствуют о том, что Радищев не был и не мог быть автором «Отрывка».

К сказанному необходимо добавить еще один важный факт биографии Радищева. Оказывается, по приезде в Верхнее Аблязово Радищев тяжело заболел и потому вернулся из отпуска не через два, а через пять с половиной месяцев. В делах сената сохранился рапорт пензенского воеводы о болезни Радищева. На обороте паспорта Радищева отмечено: «По сему паспорту титулярный советник Алексей (так! — *Г. М.*) Радищев из отпуску явился июля 13 дня, которому срок минул марта 27 дня 1772 года» [1].

Первая часть «Отрывка» была напечатана в пятом листе «Живописца», который вышел 15 мая 1772 года, то есть когда Радищев еще был болен и находился в Верхнем Аблязове.

Легенда о Радищеве — авторе «Отрывка»,— легенда, построенная на домыслах, на пренебрежении подлинными фактами биографии Радищева, на недооценке воспитательной силы обстоятельств общественной и политической жизни России, сформировавших Радищева-революционера, на игнорировании замечательных достижений русских просветителей 60—70-х годов — Н. Новикова, Д. Фонвизина и др.

К сожалению, продолжают появляться работы, авторы которых, сознательно игнорируя реальные факты, свиде-

---

[1] ЦГАДА, ф. 249, д. 6470, л. 19 об.

тельствующие, что Радищев не был связан с Новиковым, не был в Петербурге во время издания «Живописца», не мог написать о летней крепостной деревне по своим впечатлениям, продолжают выдвигать все новые и новые условные, основанные на домыслах «доказательства» принадлежности «Отрывка» Радищеву. Одной из последних подобного типа работ является статья И. В. Баранской «Еще об авторе «Отрывка путешествия в***» И. Т. И. В. Баранская полемизирует с отдельными моими и Л. В. Крестовой положениями, выдвинутыми в работах 1951 года, и солидаризируется с утверждениями П. Н. Беркова о том, что вторая часть «Отрывка» дописана Новиковым. При этом она, как и А. В. Западов в упоминавшейся выше работе, обходит возражения П. Н. Беркову, сделанные Л. В. Крестовой и мною в последующих работах. Создается впечатление, что историков литературы интересует не установление истины, а лишь изложение своих соображений.

И. В. Баранская вводимые в оборот доказательства основывает прежде всего на стилистическом анализе. Бесспорно, стилистический анализ имеет большое значение в решении вопроса об авторстве. Но он не может быть единственным аргументом и должен быть использован в ряду других. Недопустимо игнорировать фактическую сторону дела, биографию писателя и т. д. С другой стороны, естественно, если использовать стилистический анализ, то необходимо сопоставлять «Отрывок путешествия» с произведениями как Радищева, так и Новикова. Только сравнительный анализ может дать положительные результаты. И. В. Баранская считает возможным сопоставлять стиль «Отрывка» только с произведением Радищева.

Как же осуществляется автором этот стилистический анализ? К сожалению, он сводится всего лишь к одному замечанию: «Своеобразие «Отрывка путешествия» заключалось в свободном направлении гражданских чувств, в смелом голосе, разоблачающем истинное положение угнетенного народа. Чувства путешественника направлены к убеждению других: выражение их публицистично. Это отражается в напряженных интонациях авторских отступлений. Такой характер авторских отступлений — особенность стиля «Отрывка», которая встречается также и в «Путешествии из Петербурга в Москву». Но авторские отступления «Путешествия» более разнообразны по ин-

тонациям, более выразительны, — словом, более совершенны»[1].

Нетрудно увидеть субъективность подобных утверждений, которые не подкрепляются даже примерами. Не являются они и доказательствами, ибо «напряженная интонация» вовсе не главная особенность стиля первой части «Отрывка» — его тон деловой, автор дает точное, почти протокольное описание деревни. Кроме того, «напряженные интонации», «свободное направление гражданских чувств», «смелый голос» можно найти во многих произведениях Новикова, Фонвизина и многих других писателей.

И. В. Баранская понимает слабость стилистических «аргументов». Оттого она, отступая от избранного пути— опираться только на стиль,— обращается к фактам, к биографии Радищева. И тут она или повторяет уже выдвигавшиеся доводы (из путешествия в Аблязово Радищев «вывез живые наблюдения»), или занимается сочинительством. Вот образчик ее рассуждений. Есть факт: Новиков-издатель в своем примечании в первой части «Отрывка» пишет: «Сие сатирическое сочинение под названием «Путешествие в***» получил я от г. И. Т.». Кажется ясно — произведение называется «Путешествие в***», то есть путешествие в какой-то населенный пункт. Отрывком оно объявлено потому, что была напечатана только часть его и обещалось продолжение — «Путешествие в деревню Благополучную». Получил это сочинение Новиков, как он сообщает, от господина И. Т.— то есть автора «Отрывка путешествия». Но к фактам И. В. Баранская подходит свободно и потому заявляет, что слова Новикова не следует понимать буквально. Их надо толковать. И вот что она предлагает: за инициалами И. Т. скрывается «часть заглавия». Превратив произвольно инициалы имени автора в часть заглавия, И. В. Баранская начинает фантазировать, заявляя, что эта часть заглавия характеризует путешественника. «В начале «Отрывка» писатель восклицает: «Истина пером моим руководствует!» В примечании к первой части «Отрывка» Новиков дважды употребляет слово «истинный». Встречается оно и в «Английской прогулке». Возможно, звездочки были не в

---

[1] Сб. «XVIII век», т. 3, изд-во АН СССР, М.—Л. 1958, стр. 239—240.

оригинальном тексте, а проставлены Новиковым, знавшим полное обозначение заглавия. Все это наводит на мысль, что под буквою «И» с тремя звездочками могло скрываться слово «Истинный». Русский путешественник — истинный—кто? Может быть, *тираноненавистник*. Содержание «Отрывка» не противоречит этому» [1].

Трудно что-либо возразить по поводу этих гаданий. Какой они имеют смысл? Нам предлагают поверить, что Новиков получил письмо от господина Истинного Тираноненавистника? Но почему нужно было скрывать это имя за инициалами? Почему его не напечатали полностью? В нем нет ничего такого, чего бы не пропустила цензура. Но самое главное в другом — что дает нам это фантастическое предположение? Допустим, что И. Т. есть «Истинный Тираноненавистник». Но почему это должно служить доказательством, что «Отрывок» принадлежит Радищеву? Видимо, все это понадобилось только для осуществления намерения любыми средствами снять самую возможность расшифровки И. Т. как «Издатель «Трутня».

5

Поскольку рукописей произведений, напечатанных в «Живописце», и, в частности, «Отрывка путешествия» не сохранилось и никакими прямыми высказываниями Новикова и Радищева о том, кто является автором «Отрывка», мы не располагаем, появление новых работ, посвященных атрибуции анонимного «Отрывка путешествия», не только оправданно, но и необходимо. Мне представляется только важным, чтобы исследователи больше оперировали фактами, имеющими прямое отношение к биографии Новикова и Радищева, чтобы внимание литературоведов было больше обращено к анализу «Отрывка путешествия» в связи с другими произведениями, напечатанными в «Живописце». При этом авторство Новикова не должно отвергаться произвольно, отвод его имени необходимо мотивировать. Работа в этом направлении даст много нового и интересного.

Произведения в третьем издании «Живописца» соединены в одну книгу не механически, они внутренне

---

[1] Сб. «XVIII век», т. 3, изд-во АН СССР, М.—Л. 1958, стр. 241.

связаны друг с другом. Их близость прежде всего проявляется в единстве авторской позиции по многим вопросам. В частности, в единстве понимания крестьянской проблемы. Вся деятельность Новикова-писателя была воодушевлена просветительской верой в возможность исправления людей. Это убеждение определяло своеобразие писательской манеры Новикова, особенности литературной формы его сочинений.

Обратимся к бесспорно новиковскому произведению, напечатанному в «Трутне»,— «Рецепту для Безрассуда». Первая его часть — констатирующая и обличающая крепостника-помещика Безрассуда. Во второй части утверждается просветительский тезис: нет различия между породой дворянина и породой крестьянина. Тезис подкреплялся примером: «Вообрази рабов твоих состояние, оно и без отягощения тягостно; когда ж ты гнушаешься теми, которые для удовольствования страстей твоих трудятся почти без отдохновения, они не смеют и мыслить, что они человеки, но почитают себя осужденными за грехи отец своих, видя, что прочие их братия у помещиков-отцов наслаждаются вожделенным спокойствием, не завидуя никакому на свете счастию, ради того, что они в своем звании благополучны». Противопоставление помещиков-тиранов помещикам-отцам проистекало не из либеральных иллюзий писателя, а из просветительской веры, что перевоспитать можно любого озверевшего и огрубевшего в корысти помещика, из убеждения, что положительный пример имеет огромное воспитательное значение.

После издания «Трутня» прошло три года. По-прежнему грозный и больной крестьянский вопрос был самым главным в общественной жизни России. Оставался он главным и для просветителя Новикова. По-прежнему он верил, что можно все изменить воспитанием. Проблема практического нравоучения все больше будет волновать Новикова — издателя книг и журналов, Новикова-писателя.

Приступив к изданию «Живописца», как уже говорилось, Новиков отказался от издания только чужих сочинений. Он сообщал читателю, что становится автором. В четырех первых листах журнала он изложил свое понимание роли писателя. В конце четвертого листа он предупредил читателя: «Ты ожидаешь чего-нибудь поважнее; потерпи, пожалуй, все будет, только чур не сер-

диться». Это обещает *не издатель,* а *автор.* Обещает напечатать «чего-нибудь поважнее» — не чужое, а *свое.* В следующем, пятом листе это «важное» и появилось — им был «Отрывок путешествия».

Естественно стремление Новикова показать *связь* между издателем «Трутня», журнала, так полюбившегося публике, и сочинителем «Живописца», ставшего автором, «живописцем пером». При этом, как всегда, Новиков делал это скромно, не назойливо. Именно поэтому он назвал инициалы автора «Отрывка путешествия в ***» И. Т. В редакционном примечании Новиков указывает, что «Отрывок» получил от «Господина И. Т.». Что значит эти инициалы? Для меня расшифровка их как *Издатель «Трутня»* не является ни единственным, ни решающим аргументом в пользу признания Новикова автором «Отрывка». Инициалы — это деталь. Один из многих фактов, свидетельствующих о желании Новикова намекнуть близким ему людям на свое авторство. Важно заметить, что инициалы — не единственная деталь: после инициалов «И. Т.» в заглавии идет следующая фраза, являющаяся подзаголовком,— «Глава XIV». В чем смысл этой фразы? Историки литературы не обратили на нее внимания, а она не случайна. Первая цель сообщения — конкретизировать заглавие «Отрывка путешествия». Да, это действительно «Отрывок», одна глава. Но что значит цифра «XIV»? Для понимания содержания «Отрывка» безразлично, является ли она пятой, десятой или двадцатой главой. А Новиков ставит цифру XIV. Случайно ли это? Думается, что нет. Цифра XIV имеет ту же функцию, что инициалы И. Т. — усилить, конкретизировать намек на автора — господина И. Т., то есть господина Издателя «Трутня»: цифра XIV—указание на *инициалы этого автора,* — четырнадцатая буква алфавита — Н. — *начальная буква имени и фамилии Новикова.* Подписывать произведение не фамилией или инициалами, а цифрами — дело распространенное. Сразу оговорюсь: дело не в том, что подобная расшифровка является решающим аргументом. Я просто указываю на еще один факт среди многих других. *Аргументацию же надо искать в ином,* и прежде всего — *в идейном единстве произведений Новикова, напечатанных в «Живописце».*

Итак, в пятом листе «Живописца» появился «Отрывок путешествия». Автор дал правдивое описание русской

крепостной деревни, разоренной помещиком-тираном. В четырнадцатом листе было продолжение, оно нравоучительно: прошел еще один день жизни, все «люди праздные, скучающие драгоценностию времени, потеряв сей день бесполезно, возвращались на ложе свое спокойными и радовались, что один день убавился из их века». Люди праздные — это судьи и подьячие, волокиты и щеголи, игроки, стряпчие и купцы,— тунеядцы, обидчики. Им противостоит иной мир — мир крестьян. Для них день прошел в тяжелом труде, они «возвращались с поля в пыли, в поте, измучены и радовались, что для прихотей одного человека все они в прошедший день много сработали». Далее описывается беседа с крестьянином, хозяином избы деревни «Разоренной», в которой остановился путешественник. Рассказывая о бесчеловечии своего барина, который заставляет работать шесть дней на себя, оставляя крестьянам только воскресенье,— крестьянин не жалуется, не осуждает помещика, но только молит бога, чтоб был он милостив: «Дай ему бог здоровья! Мы, кормилец, на бога надеемся: бог и государь до нас милостивы, а кабы да Григорий Терентьевич также нас миловал, так бы мы жили, как в раю».

Напомню, что точно так же думают и рассуждают крестьяне—авторы писем помещику Григорию Сидоровичу («Отписки крестьянские» в «Трутне»). Староста Андрюшка взывает к милости своего барина: «Вступись, государь, за нас, своих сирот... Да еще твоему здоровью всем миром бьют челом... Буде не помилуешь, государь, то мы все вконец разоримся». Вслед за ним «бьет челом и плачется сирота» Филатка. «Умилосердися, государь, над бедными своими сиротами»,—просит он своего барина. Сходство убеждений бесспорно. Оно объясняется *единством авторских позиций* по крестьянскому вопросу — автором этих произведений был просветитель, веривший в возможность проповедью идеи равенства и истин о подлинной человечности, обличением и положительным примером способствовать нравственному воскрешению тех, кто «забыл человечество», кто погряз в эгоизме и паразитизме.

Надежда крестьян из «Отписок» и крестьян из «Отрывка путешествия» — одна: может быть, их помещик «будет милостив». Надежда эта кажется им реальной, потому что есть примеры, когда господа действительно

оказываются милостивыми к своим крестьянам. Именно потому крестьянин из «Отрывка путешествия» рассказывает путешественнику много «доброго» о соседнем помещике, крестьяне которого «благополучны». Эта вера крестьян совпадает с верой Новикова — автора «Рецепта для Безрассуда», который помещику-тирану тоже противопоставил помещика-отца, чьи мужики «наслаждаются вожделенным спокойствием», «радостны, что они в своем звании благополучны». Как видим, в «Рецептах для Безрассуда» и в «Отрывке путешествия» проповедуется *одна и та же авторская идея* и эта авторская позиция выражается *в одних и тех же словах-терминах.*

После второй части «Отрывка путешествия», опубликованного в XVI листе «Живописца», в том же листе Новиков печатает первое письмо к Фалалею. Его идея та же — обличение жестоких помещиков. Связь этого письма с другими произведениями «Трутня» и «Живописца» — еще более тесная и открытая. Первое письмо «Фалалею» непосредственно перекликается с «Отрывком путешествия». Отец Фалалея, помещик-тиран, прочел в пятом листе первую часть «Отрывка путешествия» и пришел в ярость: «Что это у вас, Фалалеюшка, делается, никак, с ума сошли все дворяне? Чего они смотрят, да я бы ему, проклятому (живописцу — автору «Отрывка путешествия».— *Г. М.*), и ребра живого не оставил. Что за Живописец такой у вас проявился? Какой-нибудь немец, а православный этого не написал бы. Говорит, что помещики мучат крестьян, и называет их тиранами... Изволит умничать, что мужики бедны, эдакая беда! Неужто хочет он, чтобы мужики богатели, а мы бы, дворяне, скудели...»

Перед нами раскрыт знакомый образ мыслей, так же думал Безрассуд и Григорий Сидорович, но образы этих помещиков нарисованы различными средствами. Безрассуд — иллюстрировал публицистическую мысль об извращенности сознания дворянина; его рассуждение выражало символ веры русских помещиков. Григорий Сидорович — первая попытка создания художественного образа помещика. На крестьянские письма он ответил указом. Указ — деловой документ, он содержит лишь перечень барских приказаний. Возможности «указа», как жанра, невелики. Они смогли раскрыть лишь жестокость помещика в частном случае. В «Письмах к Фалалею» — даль-

нейшее развитие уже намеченных принципов художественного решения задачи. Письмо к сыну откровенно, подробно. В нем социальная позиция раскрыта в форме исповеди, как жизненная программа помещика и человека. Человека жестокого, духовно нищего, которого крепостное право сделало зверем, самодуром, готовым перегрызть глотку всякому, кто покушается на его право, охраняемое самодержавным государством.

«Письма к Фалалею» написаны с бо́льшим художественным мастерством. Но идейная позиция создателя этого произведения та же. Потому даже в этих письмах помещика-тирана проводилась заветная для Новикова идея противопоставления ему иного, доброго помещика. Трифон Панкратьевич недоволен не только Живописцем, но и некоторыми большими помещиками, которые «свихнулись» и не притесняют своих крестьян: «Недалеко от меня деревня Григорья Григорьевича Орлова; так знаешь ли, по чему он с них берет? Стыдно и сказать, по полтора рубли с души, а угодьев-та сколько и мужики какие богатые, живут себе да и гадки не мают». Так в «Живописце» появилась наконец деревня, где крестьяне «благополучны». Но именно о такой деревне мечтали крестьяне из «Отрывка путешествия». Деревня «Благополучная» существовала в концепции автора, она была важнейшим звеном в его писательской программе, ее необходимость диктовалась задачей воспитания на положительном примере.

Идейное единство рассмотренных произведений, напечатанных в «Трутне» и «Живописце», очевидно. И оно естественно, поскольку произведения принадлежат одному автору. По праву авторства он и соединил все важные свои сочинения, и прежде всего те, в которых рассказывалось о тяжелой судьбе русского крестьянина и о бесчеловечии русских помещиков, в одну книжку «Живописца» 1775 года. Объединение произведений, написанных в разное время — в 1769 и в 1772 годах, требовало внесения некоторых поправок. По тому же авторскому праву эти поправки были сделаны. В частности, в «Рецепте для Безрассуда» упоминание о «крестьянах благополучных» было снято. Рядом с «Отрывком путешествия» и «Письмами к Фалалею» это было бы назойливо. Тем более что в «Рецепте для Безрассуда» упоминание носило отвлеченный, тезисный характер, а в «Отрывке» и в «Письмах Фала-

лею» речь шла как бы о реальных фактах: о существовании таких деревень свидетельствовали в одном случае сам помещик, в другом — крестьянин.

Если не игнорировать подлинных фактов, то как же можно объяснить эту *внутреннюю связь разных произведений,* написанных на протяжении трех лет *разными* авторами? Почему Радищев — предполагаемый автор «Отрывка путешествия» — должен был пропагандировать концепцию Новикова — автора «Рецепта для Безрассуда»? Почему он повторил схему противопоставления помещиков-тиранов помещикам-отцам, сохраняя при этом новиковские термины и даже слова «благополучные крестьяне»? О том, какое впечатление в обществе произвел «Отрывок путешествия», напечатанный в пятом листе, Новиков рассказал в «Английской прогулке». И это понятно: поскольку и до того, в «Трутне», а затем в «Живописце» он постоянно рассказывал о том, как относятся к его сочинениям различные круги дворянского общества. Оправданным было для Новикова-автора и включение в первое письмо к Фалалею злобного отклика на «Отрывок путешествия», но зачем, спрашивается, Фонвизину, предполагаемому автору «Писем к Фалалею», вмешиваться в эту полемику, писать о том, какое впечатление чужое для него произведение — «Отрывок путешествия» — произвело на помещиков-тиранов? Зачем ему от имени Трифона Панкратьевича грозить Живописцу расправой? В крайнем случае это мог сделать писатель, непосредственно занимавшийся вместе с Новиковым изданием и подготовкой журнала. Но у нас нет ни одного факта, который бы свидетельствовал о том, что Фонвизин принимал практическое участие в делах «Живописца». Наоборот, факты биографии Фонвизина исключают такую возможность. Судя по письмам его к П. И. Панину, Булгакову, Обрескову за 1772 год, он был весь поглощен совершенно иными делами.

Прежде всего приходилось заниматься прямыми своими обязанностями секретаря Н. Панина. А обязанности эти в год русско-турецкой войны и подготавливавшегося мира были очень сложными и отнимали много времени. Служебные дела осложнялись политической борьбой, которая именно в 1772 году приняла особо напряженный и драматический характер. Дипломатические и политические дела огромной важности поглощали в этом году все

время Фонвизина, и ему некогда было заниматься литературой, следить за полемикой в «Живописце», принимать в этой полемике участие. Таковы факты, противостоящие домыслам.

6

Наибольшей художественной удачей Новикова-писателя и были «Письма к Фалалею». Еще в «Трутне», напечатав два письма дяди к племяннику Ивану, Новиков подошел к проблеме создания индивидуального характера. В «Письмах к Фалалею» она была блистательно решена. Эта победа была подготовлена атмосферой глубокого интереса к новой литературе, к опыту Дидро и Лессинга, Руссо и Бомарше, достижениями русских писателей, и в первую очередь Фонвизина, создавшего «Бригадира», которого поддерживал Новиков в 1769 году.

Форма «Писем» позволяла Новикову предоставить своим героям возможность свободно рассказать об их заботах, желаниях, убеждениях. Все трое — отец, мать и дядя — любят Фалалея, и каждый, желая ему добра, дает советы. И хотя все советы одного порядка — как жить богаче, ничего не делая, как можно жениться на племяннице воеводы, чтобы получить право на безнаказанность любых своих действий,— «Письма» рисуют нам *разных* людей, отличающихся друг от друга не именами, а своим внутренним обликом.

Вот главный автор писем — отец Фалалея Трифон Панкратьевич. Некогда свою карьеру он начинал приказным, но слишком рано был отрешен от службы за взятки. Сторонник «истинной» дворянской вольности, которая в его представлении есть то состояние, когда все можно своею волею сделать — взятки брать, деньги под процент в рост отдавать, у соседа землю отрезать и т. д., он брюзжит на петербургское начальство, притесняющее его широкую натуру. Он богомолен и сыну своему приказывает ходить в церковь, читать молитвы, бережно хранить отцовские святцы. Богомолен, но в то же время хитер, попам не верит, знает по опыту, что каждый из них жуликоват,— отсюда наставление сыну: «берегись: их молитва до бога доходна, да убыточна». Отрешенный от должности с накопленным капиталом, он теперь ограничил свою деятельность выколачиванием доходов со своего имения, благо

что здесь государь предоставил ему, помещику «истинную вольность» делать все, что угодно. И он старается, не останавливаясь ни перед чем. Он «с мужика кожу дерет», готов хоть «забить до смерти». Все же некоторые сомнения смущают даже его, пустоголового: как ни бьется он с мужиками, а все толку мало, и доходы становятся все меньше и меньше. «Я, кажется-таки, и так не плошаю, да что ты изволишь сделать: пять дней ходят они на мою работу, да много ли в пять дней сделают; секу их нещадно, а все прибыли нет». Он очень чуток ко всему, что касается его прав. Живя в глуши, он все же пронюхал, что появился в столице сатирический журнал «Живописец», который заявляет, что «помещики мучат крестьян». Он возмущается поведением властей, которые допускают воистину непозволительную вольность называть помещиков тиранами. Это возмущение Трифона Панкратьевича имеет под собой теоретическое основание — христианский закон, божью заповедь. «И во Святом писании сказано: *друг другу тяготы носите, и тако исполните закон Христов:* они на нас работают, а мы их сечем, ежели станут лениться; так мы и равны — да на что они и крестьяне; его такое и дело, что работай без отдыху». Последняя фраза тоже почти цитата. На этот раз не из Священного писания, а из официального государственного документа — «проекта о правах низшего рода людей», составленного собратьями Трифона Панкратьевича, заседавшими в Комиссии. Вот как они определили место и роль крепостного крестьянина в русском государстве, его удел: «Нижний или третий род людей суть те, которые живут в селах и деревнях, упражняясь в земледелии, и тем питают как самих себя, так и всякого состояния людей... И сей есть их жребий!» [1] Как видим, Трифон Панкратьевич не изверг рода человеческого; думая и поступая так, он знает, что поступает справедливо, по закону государеву и воле господней. Оттого, отписав Фалалеюшке все касательно хозяйства, он далее, полный отцовских чувств, зовет любимое чадо домой, в отпуск, отдохнуть от службы в кругу родных и еще в кругу дорогих сыну собак — Скосыря и Налетки. Как заботливый отец, он сообщает: «Мать твоя бережет их пуще своего глаза; намнясь Налетку уку-

---

[1] Гос. ист. архив в Ленинграде, ф. 1258, д. № 220, кн. I, л. 360.

сила было бешеная собака; да спасибо, скоро захватили, ворожея заговорила. Ну, да полно и было за это людям. Сидоровна твоя всем кожу спустила: то-то проказница; я за то ее и люблю, что уж коли примется сечь, так отделает! Перемен двенадцать подадут: попросит небось воды со льдом; да это нет ничего, лучше смотрят».

Таков Трифон Панкратьевич — помещик, христианин, уволенный за взятки чиновник, семьянин, тиран и мучитель своих крестьян, заботливый, любящий отец. Выставив Трифона Панкратьевича перед читателями со всеми сложившимися его привычками, устоями, точно описанным бытом (чего стоит, например, одна такая бытовая деталь — мать, секущая крепостных и на двенадцатой перемене розог требующая «с устатку» воды со льдом), Новиков убедительно и доказательно внушал: губительно не злоупотребление рабством, а само крепостное право. Именно оно есть величайшая беззаконность, естественным следствием которой являются и бедность, и нищета, и страдания крестьян.

Важную роль при обрисовке характера помещика Трифона Панкратьевича сыграло обращение писателя к пословице. Новиков и Фонвизин стремились раскрывать не только социальную, но и национальную обусловленность изображаемых лиц. Столкнувшись с типом дворянина-чиновника, который грабил население, брал взятки, судил за мзду, наживая большие капиталы, оба писателя обратили внимание на такую черту его поведения — чем больше такой дворянин творил преступлений, чем больше крал и мошенничал, тем богомольнее он был. Пословица, запечатлевшая в художественной форме данный характер, свидетельствовала: «Вор слезлив, плут — богомолен». Реализацией этого народного свидетельства явился образ советника в комедии Фонвизина «Бригадир».

Та же пословица, вскрывающая социальную природу подобных мошенников и плутов, стоит как бы эпиграфом к новиковским характерам — дяди Ермолая и отца Фалалея. Пословица определяет и психический облик людей этого типа. Отец Фалалея живет в провинции. Далекий от столичных дворян, с их ориентацией на французские обычаи и культуру, он естественно оказывается зависимым от русских обычаев, обрядов и нравов. Потому он знает пословицы, пользуется ими в своей бытовой речи, но пользуется в откровенно своих целях — для оправдания

своей жизни, своих бесчеловечных и аморальных поступков. Предлагая сыну бросить службу в Петербурге и приехать к нему в имение, чтобы жениться на племяннице воеводы и зажить в свое удовольствие, отец Фалалея так мотивирует свою позицию: «Есть пословица: богу молись, а сам не плошись; уберись-ка в сторонку, так это здоровее будет... За честью, свет, не угоняешься; честь! честь! Худая честь, коли нечего будет есть».

Это не случайность, но продуманный художественный принцип сатирического построения характера. То же мы видим и при изображении характера дяди Ермолая. Соблазняя Фалалея прелестями приказной службы, когда можно свободно воровать и имение наживать, он делится своим опытом: «Я и поныне еще все стареньким живу. Кто перед богом не грешен? кто перед царем не виноват? Не нами свет начался, не нами и окончается. Что в людях ведется, то и нас не минется. Лишь только поделись, Фалалеюшко, так и концы в воду. Неужто всех станут вешать? в чем кто попадется, тот тем и спасется».

Язык этих двух дворян — русский, они свободно оперируют поговорками и пословицами, но именно грубокорыстное толкование пословиц обнаруживает антирусскую сущность их характеров. Духовная извращенность и опустошенность достигли такой степени, что сделали их глухими к той мудрости, которая запечатлена в пословицах, им недоступен ясный смысл народных суждений и моральных оценок, они не в состоянии воспринять лукавости, русского взгляда на вещи и явления жизни, заложенных в художественном образе пословицы. Они используют лишь внешний смысл, заключенный в словах, не понимая, что подлинный смысл пословиц опровергает их корыстную мораль. Алчность и убеждение в своем праве любыми средствами наживать имение позволяет им рассматривать пословицу как оправдание своих действий. Но художественное содержание пословиц создает обратный эффект, подчеркивая и обнажая их духовную опустошенность и убогость ума, их отрыв от национальной почвы. В этом проявилось мастерство Новикова-писателя, увидевшего в пословице и возможность сатирического обличения представителей «благородного сословия».

Еще более знаменательное использование устного творчества народа мы обнаруживаем в образе матери Фалалея — Акулины Сидоровны. У нее не только подлинное

русское имя, но и свой характер. Ее письмо кажется неожиданным в сатирическом журнале — это последнее, прощальное письмо матери к своему сыну. Она умирает. Причина ее смерти и служит поводом для сурового обличения крепостнических порядков: по словам ее мужа, она «надсадила себя», когда чинила расправу с дворовыми за то, что те не усмотрели, как собаку Фалалея, Налетку, «кто-то съездил поленом». Что, кроме негодования, отвращения и возмущения, может вызвать женщина, собственноручно избивающая крепостных до того, что «чуть жива пришла и повалилась на постелю». Сколько в этом поступке дикости и жестокости! Но странное дело! Разделяя возмущение автора крепостническими порядками, порождавшими такую психологию, такие типы, такую бесчеловечность, мы не переносим своего негодования на Акулину Сидоровну. Читатель отчетливо понимает, что она развращена предоставленным ей правом владеть и распоряжаться жизнью себе подобных людей, что она сама низведена на скотский уровень жизни.

Перед смертью Акулина Сидоровна, исповедуясь Фалалею, говорит о своей любви к нему. И эта исповедь обнаруживает ее духовную убогость, она поучает сына — и это поучение обличает ее. Ненавидя своего мужа, она учит, как надо обманывать главу дома. Под стать этим чувствам и ее грубый, примитивный, состоящий из ругательств язык: «Норовок-ат у него, прости господи, чертовский» «береги, мой свет, себя, как можно береги: плетью обуха не перешибешь; что ты с эдаким чертом, прости господи, сделаешь?»; «Побереги ты, мой батько, сам себя, не рассерди отца-то еще: с ним и черт тогда уже не совладеет. Отпиши к нему поласковее, да хоть солги что-нибудь; вить это не какой грех, не чужого будешь обманывать».

Но как ни развращена душа Акулины Сидоровны, где-то на самом ее дне теплится еще не потухший совсем огонек живой личности. Перед лицом смерти, прощаясь с единственно близким ей человеком — сыном, она преображается, искра вспыхивает ярко, последний раз, чтобы погаснуть навсегда. Но для передачи материнской скорби и любви у нее нет своих слов, практика жизни крепостницы отняла способность выражать свои чувства. И тогда она прибегает к языку тех крепостных, которых всю жизнь тиранила,— к художественному языку

причитаний. Человеческое оказалось возможным выразить народным поэтическим словом: «Батька ты мой, Фалалей Трифонович, дитя мое умное, дитя разумное, дитя любезное: свет мой, умник, худо мне приходит: как мне с тобою расставаться будет? на кого я тебя покину? Погубит он, супостат, мою головушку».

Сборник лучших сочинений Новикова — «Живописец» 1775 года — крупное явление литературы Просвещения, веха в истории просветительского реализма. Новиков закладывал основы реалистической прозы, как Фонвизин своими комедиями утверждал реалистический метод в драматургии. В сборнике представлены произведения характерных для просветительского реализма жанров — «письмо», «путешествие», «известия», «лечебник», «исповедь». Публицистическое и художественное оказалось внутренне связанным: просветитель откровенен в выражении своей ненависти к помещикам, которых он обличает, своего сочувствия к крепостным, за чьи права он воюет.

Книга Новикова — образец воинствующей просветительской литературы. Оружие писателя — сатира. Его грозный смех осуждал беспощадно, «огромлял закоснелое невежество». И в этом смехе была аккумулирована великая вера в будущее торжество разума и справедливости.

Из многих произведений, входивших в состав сборника Новикова, «Отрывок путешествия» и «Письма к Фалалею» сыграли особую роль в русской литературе. «Отрывок путешествия» утверждал новый жанр — просветительское путешествие. Наивысшего расцвета он достигает в творчестве Радищева — автора «Путешествия из Петербурга в Москву». «Письма к Фалалею» — это следующее, после «Бригадира», звено в развитии просветительского реализма, предваряющее триумф «Недоросля».

Характеры русских помещиков — Трифона Панкратьевича, Акулины Сидоровны и дяди Ермолая — главная художественная победа Новикова. Каждый из них раскрыт и как социальный тип, чьи убеждения, отношение к окружающим людям, вся философия жизни — обусловлены обстоятельствами их помещичьего бытия, и как личность. Личность духовно бедная, искаженная условиями паразитического существования, но со своим индивидуальным душевным складом, своими заботами, примитивными желаниями и страстями.

Писатель рисует своих героев сатирически, но не впа-

дает в карикатуру. Они не демонстрируют пороки, но живут самостоятельной, независимой от их создателя, жизнью. Эта независимость существования подчеркнута и психологически достоверным изображением их семейных связей. Перед читателем предстает помещичья семья, со своим бытом, родственными обязательствами и привычками, будничными делами и суетой повседневности. Социальный детерминизм и типизация позволяют писателю через семейные отношения раскрыть помещичий образ жизни. Среда формировала их характеры, а характеры открывали закономерности общественного и социального поведения господствующего класса. «Письма к Фалалею» — наглядное проявление могущества реалистического метода в художественном исследовании действительности.

Знаменательной особенностью русского просветительского реализма, как она проявилась в творчестве Новикова, является его внимание к фольклору, использование народного творчества при обрисовке характеров. Эта традиция будет продолжена и развита другими писателями, и в частности Радищевым. Реализм XIX века унаследует ее. Уже в первом программном реалистическом произведении Пушкина — трагедии «Борис Годунов» — при создании характеров русских женщин будет использован фольклор. Г. А. Гуковский, анализируя образ Ксении, пишет: «Она оплакивает своего умершего возлюбленного. Ее любовь и тоска выражаются фольклорными образами. Человек Древней Руси — по Пушкину — умел любить, и любить сильно, но он не искал для определения и выявления своей любви индивидуальных поэтических форм, а свободно использовал общенародные образы фольклора. Царевна в царских палатах причитает о своем женихе совсем так же, как и любая крестьянская девушка в своей избе. И та и другая живут одной культурой, чувствуют, мыслят и говорят одинаково»[1]. Это один из примеров преемственного развития реализма, живой исторической связи между двумя его этапами.

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, Гослитиздат, М. 1958, стр. 42.

Глава восьмая

«КОМЕДИЯ НАРОДНАЯ»

1

После «Бригадира» Фонвизин более десяти лет не обращался к драматургии и публицистике — все силы писатель отдавал политике, государственным делам. Новая комедия «Недоросль» была завершена в 1781 году и в следующем, 1782-м, после упорной борьбы, поставлена была Дмитревским. Над комедией Фонвизин начал работать в пору своей политической и творческой зрелости. Одновременно с комедией писалось «Рассуждение о непременных государственных законах», в котором просветитель, обличая самодержавие Екатерины, излагал свои требования к истинно просвещенному монарху. Монарх, утверждал Фонвизин, ответствен перед нацией за поведение тех, кому он вручает дела правления. Потому преступление чиновников монархического государства есть преступление самого монарха. Ясность политической мысли Фонвизина, его приверженность идеалам свободы человека, сказавшаяся с такой силой в «Рассуждении», обусловили политическую остроту комедии, ее общественный пафос. На художественный облик «Недоросля» наложили печать и те раздумья драматурга о путях развития реалистического искусства, которые возникли после внимательного ознакомления с новой французской литературой, и особенно с новым театром, во время пребывания во Франции в 1777—1778 годах,

Последние полгода своего заграничного путешествия Фонвизин провел в Париже. Он внимательно знакомился с литературой и наукой, искусством и театром французской столицы. Фонвизин столкнулся в Париже с глубоким противоречием между новым и старым художественным методом, между эстетическим кодексом классицизма и поэтикой складывавшегося реализма. Это противоречие было реально, отражало действительное положение в литературе Просвещения.

Перед самым отъездом из Парижа Фонвизин был потрясен неожиданной смертью Руссо. Последние месяцы он жил надеждой на встречу с любимым писателем; в канун уже намеченного свидания Руссо умер. Сейчас нам стало известно письмо (к сожалению, сохранившееся не целиком), в котором Фонвизин описывает и смерть Руссо, и свое первое — видимо, с чьих-то слов — знакомство с его последней книгой, «Исповедью». Рукопись «Исповеди», предназначавшаяся писателем к опубликованию после его смерти, попала в руки книгопродавца. «Содержание книги и многие в ней подробности, касающиеся до самого автора и до здешних знатнейших господ, стало в публике рассеиваться, и Руссо узнал, что жена его продала все секреты его жизни. В крайнем страхе бросил он жену свою и скрылся из Парижа в деревню Ermenonville, к своему другу...» [1]

Полностью «Исповедь» вышла из печати значительно позже. Но уже летом 1778 года в Париже было много людей, которые читали это произведение в рукописи, рассказы их слышал и Фонвизин. Некоторые части «Исповеди», например предисловие автора, были напечатаны в парижском журнале, и Фонвизин не только читал его, но и отправил в Россию. Судя по письму, Фонвизин знал об «Исповеди» очень много, во всяком случае, он сумел удивительно точно сформулировать замысел Руссо и оценить его великий подвиг.

Фонвизин писал: «Книга, которую он сочинил, есть не иное что, как исповедь всех его дел и помышлений. Считая, что прежде смерти его никто читать ее не будет, изобразил он без малейшего притворства всю свою душу, как мерзка она была в некоторые моменты, как сии моменты завлекали его в сильнейшие злодеяния, как возвра-

---

[1] Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, стр. 478.

щался к добродетели; словом, обнаружил он сердце свое и тем хотел сделать услугу человечеству, показав ему в самой слабости, каково суть человеческое сердце»[1].

«Исповедь» Руссо сыграла важную роль в творчестве Фонвизина. Она открыла ему всю громадную сложность духовной, психической жизни человека, потрясающую противоречивость характера живой личности; знакомство с «Исповедью» обогащало, позволяло обнаружить «каково суть человеческое сердце», помогало освобождаться от рационалистического понимания психологии человека. Опыт Руссо сказался уже в первой художественной работе Фонвизина после возвращения домой — в «Недоросле». Но «Исповедь» вновь столкнула Фонвизина с тем же противоречием, которое он видел и у Дидро,— противоречием между его теоретическими требованиями и художественным воплощением идеалов. Когда «Исповедь» в 1782 году вышла отдельным изданием, Фонвизин внимательно ознакомился с нею, а затем задумал написать произведение «вослед» «Исповеди», но по-своему. Преодоление слабости «слезной комедии», преодоление не вольтеровским путем, но путем углубления и расширения возможностей реализма, станет внутренней задачей при работе над «Недорослем».

2

Главная тема комедии обозначена писателем уже в первом действии. «Бригадир», как помним, начинался с бытовой сцены. Иначе начинается «Недоросль». Помещица Простакова примеряет кафтан Митрофану. Первая реплика Простаковой: «Кафтан ведь испорчен. Еремеевна, введи сюда мошенника Тришку. Он, вор, везде его обузил» — вводит нас в иную, не бытовую атмосферу. Зритель знакомится с произволом помещичьей власти. Крепостной Тришка, вызванный на расправу, вразумительно объясняет, что кафтан он сшил по мерке, что сидит он хорошо, а что если не нравится работа, то надо было отдать настоящему портному, так как он, Тришка, портной самоучка. Отвергая всякие объяснения, Простакова уверяет, что кафтан узок, и потому приказывает мужу: «...Я холопям потакать не намерена. Иди, сударь, и

[1] Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, стр. 479.

теперь же накажи». Приход Скотинина увенчивает эту сцену. На вопрос сестры — каков кафтан, он замечает, что «кафтанец... сшит изряднехонько». Эта фраза проясняет весь смысл сцены с Тришкой: он сшил хороший кафтан, но вместо благодарности его велят наказать. И никакая сила не способна изменить этот приказ, нет никакой возможности доказать свою правоту, ибо бесправию Тришки противопоставлен произвол помещиков.

Так начинается «Недоросль». Главный конфликт социально-политической жизни России — произвол помещиков, поддержанный высшей властью, и бесправие крепостных — становится темой комедии. В драматическом сочинении тема с особой силой убедительности раскрывается в развитии сюжета, в действии, в борьбе. Драматическим конфликтом «Недоросля» является борьба прогрессивно настроенных передовых дворян — Правдина и Стародума — с крепостниками — Простаковыми и Скотининым.

Первый акт комедии открыто ставит перед зрителем центральную и важнейшую тему эпохи — бедственность для России крепостного права. Действительно, в комедии вопрос о крепостном праве поставлен открыто и недвусмысленно. Автор показывает губительные последствия рабства, убеждает зрителя в необходимости вести борьбу с ним. Уже в самом начале комедии появляется Правдин, который, как выясняется, приехал в имение Простаковых с целью ограничения помещичьего произвола. Второй акт открывает зрителю содержание долженствующей развернуться борьбы. Правдин заявляет офицеру Милону: «Как друг, открою тебе причину моего здесь пребывания. Я определен членом в здешнем наместничестве. Имею повеление объехать здешний округ; а притом, из собственного подвига сердца моего, не оставляю замечать тех злонравных невежд, которые, имея над людьми своими полную власть, употребляют ее во зло бесчеловечно».

Третий и четвертый акты демонстрируют ужасы рабовладения, которые должны подтвердить зрителю моральную правоту Правдина, необходимость борьбы со Скотиниными и Простаковыми. Крестьяне Простаковых разорены вконец. Даже сама Простакова не знает, что можно делать дальше: «С тех пор как все, что у крестьян ни было, мы отобрали, ничего уже содрать не можем. Такая беда!»

Крепостное право с его помещичьим произволом — страшное зло, утверждает Фонвизин. Оно бесчеловечно и экономически невыгодно — крестьяне обречены на нищету и голод, а рабство гибельно для всей нации. Оно развращает и крестьян и помещиков. Крестьяне превращаются в холопов. Последствия холопства Фонвизин показывает на судьбах дворовых, и прежде всего на судьбе Еремеевны. Старая нянька Митрофана, она живет жизнью собаки: оскорбления, пинки и побои — вот что выпало на ее долю. Она давно утратила даже человеческое имя, ее зовут только ругательными кличками — «бестия», «старая хрычовка», «собачья дочь», «каналья». Побои и оскорбления, поношения и унижения ежедневно обрушиваются на голову старой женщины, которая служит верой и правдой своим хозяевам. За все «великие благости» от господ она получает «по пяти рублей на год да по пяти пощечин на день». Но это только одна сторона жестокого тиранства. Писатель увидел и другую. Он показал, как такая жизнь убила начисто человека в Еремеевне, сделав из нее холопа, цепного пса своей госпожи, который униженно лижет руку побившего его хозяина.

Холопство мамки с особой выразительностью показано драматургом в сцене защиты ею своего выкормыша Митрофанушки от разъярившегося Скотинина. Еремеевна со своим страданием и холопством, как живой свидетель преступности крепостничества, помогает автору сурово и гневно осуждать дворянство.

Но рабство развращает и растлевает и самих помещиков — делает второй вывод Фонвизин. Русские дворяне превратились в Скотининых, утративших честь, достоинство, человечность, стали жестокими палачами окружающих их людей, всесильными тиранами и паразитами только вследствие крепостного права. Отсюда демонстрация скотининской природы тех, кто именует себя «благородным сословием»,— Простаковой, ее мужа, ее сына, ее брата. Рабовладельцы не только превратили своих крестьян в «тяглый скот», но и сами стали гнусными и презренными холопами.

Муж Простаковой — дворянин лишь по происхождению, в жизни он забитое, ничтожное, безличное существо, трепещущее наравне с Еремеевной, в страхе перед госпожой Простаковой. Сын Простаковой, Митрофанушка,

не только тупое и невежественное животное, «скотина, а не человек», «поношение человеков», но и жестокий, бездушный деспот и тиран. Деспотизм помещичьей власти развратил Простакову, лишил ее человеческого достоинства, способности уважать других людей, даже своих родственников. В то же время безграничная власть над людьми, сознание полной безнаказанности воспитали в дворянах омерзительную трусость, смешанную с наглостью. Митрофан, беспрестанно обижавший старую свою мамку, издевавшийся над отцом, позорно трусит перед своим дядей и, шестнадцатилетний детина, прячется за юбку Еремеевны. Простакова, жестоко наказывавшая всех окружавших ее подвластных ей людей, испытывает великий страх перед Правдиным и Милоном, когда открылась ее попытка увезти Софью, и униженно вымаливает на коленях пощады.

Писатель-реалист, утверждает Белинский, изображает не барина и мужика, а человека. Фонвизин не поднялся до подлинно революционного признания равенства людей, но значительно приблизился к этому признанию. Для него невозможно, недопустимо и даже преступно угнетение человека человеком. Как истый просветитель, он утверждал, что крестьяне — подобные дворянам люди. У дворян, в результате исторически сложившихся обстоятельств, значительно больше прав, чем обязанностей.

Для Сумарокова и его последователей нравственные качества людей определяются их социальной принадлежностью. В частности, благородство для них — черта, свойственная только дворянам. Фонвизин совершенно с иных, истинно просветительских позиций подходит к оценке человека. Простаковы и Скотинин, с одной стороны, и Стародум с Правдиным, Милоном и Софьей, с другой,— социально равны, они дворяне, но между ними глубокая пропасть. Простаковы и Скотинин, в силу уклада своей жизни, тиранства, паразитизма, утратили все черты истинной личности. По словам Гоголя, в их облике поражает именно это отсутствие черт человеческих, полное торжество «огрубелого зверства». Отсюда искажение их национального характера. Комедия, по словам Гоголя, «выставила так страшно эту кору огрубенья, что в ней почти не узнаешь русского человека. Кто может узнать что-нибудь русское в этом злобном существе, исполнен-

ном тиранства, какова Простакова, мучительница крестьян, мужа и всего, кроме своего сына?»[1]

Фонвизин показывал социальную обусловленность всех действий, поступков и убеждений Простаковых и Скотинина. Художественное исследование жизни помещичьей семьи открывало драматургу возможность выдвигать на общественный суд главную проблему эпохи — проблему крепостного права. Она стала и главной темой комедии. Ее развитию содействовали положительные герои — антагонисты крепостников. Она получила завершение в финале комедии, в котором борьба с Простаковыми увенчивается победой: у жестоких помещиков отбирают права на владение крепостными, на имение накладывается опека. Как только завершилась эта главная тема, определившая содержание борьбы, — кончилась комедия.

Итак, борьба с крепостницей Простаковой, борьба политическая, а не моральная, ибо содержание этой борьбы — лишение «жестокосердного» дворянина права владения своим поместьем,— составляет основу самого сюжета комедии. Кто же ведет эту борьбу? Правдин, поддержанный Стародумом и Милоном. Таким образом, мы видим знакомый по «Бригадиру» замысел: дворянам обличаемым противопоставить дворян, понявших несправедливость крепостного права и осудивших помещичий паразитизм. В «Бригадире» замысел не был осуществлен. Добролюбов и Софья оказались исключенными из интриги. В «Недоросле» положение кардинально изменилось: Правдин и Стародум не только включены в действие, но они определяют исход борьбы, они — главная активная сила комедии.

В литературе, посвященной Фонвизину, можно встретить утверждения, что сюжетом «Недоросля» является борьба за Софью Простаковой, Скотинина и Милона. Трудно с этим согласиться, потому что «борьба» Митрофана и Скотинина за Софью носит откровенно пародийный, фарсовый характер. «Страсть» Скотинина определяется, с одной стороны, желанием заполучить Софьюшкины деньги, на которые он «всех свиней со бела света выкупит», а с другой — стремлением «своих поросят завести». Митрофан хочет жениться, потому что ему на-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 396.

доело учиться. Домогательства этих женихов не составляют интриги. У Софьи они вызывают только улыбку — так чудовищно нелепа для нее и ее друзей мысль об этом сватовстве. Софья сама говорит своему возлюбленному Милону о Митрофане-женихе: «Если б ты его увидел, ревность твоя довела б тебя до крайности!.. Он хотя и шестнадцати лет, а достиг уже до последней степени своего совершенства и дале не пойдет». Правдин, перебивая Софью, иронически добавляет: «Как дале не пойдет, сударыня? Он доучивает часослов; а там, думать надобно, примутся и за псалтырь». Вся сцена завершается восклицанием Милона: «Таков-то мой соперник! А, любезная Софья, на что ты и шуткою меня терзаешь?» Когда появляется второй соперник — Скотинин, Правдин резонно останавливает возмущенного его рассуждениями Милона: «Как ты можешь сердиться на Скотинина!» Все последующее изображение борьбы «соперников» — Митрофана и Скотинина (драка, в которой принимает участие Еремеевна на стороне Митрофана, подготовка похищения Софьи Простаковой и т. д.) — носит иронический характер. Автор преследует лишь одну цель — еще раз подчеркнуть духовное убожество представителей «благородного сословия».

Не «завязывает» события в комедии и история соединения любящих друг друга Милона и Софьи. Собственно, и истории-то никакой нет. Со слов Милона мы узнаем, что они, когда Софья жила в своей семье, полюбили друг друга. Смерть матери изменила судьбу Софьи — она попала в дом к своим дальним родственникам. Милон не знает, куда увезли его невесту, и сейчас торопится в Москву, чтобы начать ее поиски. Случай помогает ему — он обнаруживает Софью в доме Простаковых. Вся эта история вне действия.

Найдя Софью, Милон вдруг было встревожился — оказывается, у нее есть женихи, а у него соперники! Посмеявшись над тревогами Милона, Правдин и Софья объясняют ему, каковы у него соперники — Скотинин и Митрофан! А дальше все благополучно устраивается — приезжает Стародум и дает согласие на брак своей племянницы с Милоном. Но если бы Стародум и не приехал — счастью любящих Простакова не смогла бы помешать, порукой тому — Правдин. Уже в первом явлении второго действия Милон рассказал Правдину, своему

другу, о постигшем его горе (не знает, куда, и к каким людям увезли Софью) и вдруг встречает ту, которую ищет. Ясно, что Правдин, уже увидевший «бесчеловечие» Простаковых и принявший решение «положить скорее границы злобе жены и глупости мужа», не потерпел бы насилия над Софьей и помог бы своему другу вырвать невесту из дома Простаковых.

Так открывалась возможность в основание комедии положить борьбу за Софью Правдина и Милона с семейством Простаковых, борьбу, которая бы в конце завершилась победой, и Софья вышла бы замуж за Милона. Но Фонвизин *отказался от этого.* Отказался сознательно, потому что уже не считал любовный сюжет основой драматического произведения. Оттого в основу «Недоросля» он положил конфликт эпохи, конфликт, обнаруженный им в общественно-политической жизни конца 70 — начала 80-х годов. Вот почему история соединения Милона и Софьи не составила сюжета комедии. Вот почему пародийно показанная борьба Скотинина и Митрофана за Софью не организует действия. Она нужна писателю лишь для комической компрометации обличаемых героев. И это нововведение Фонвизина ведет нас прямо к Гоголю и его «Ревизору», где не любовный сюжет, а «электричество чина» «завязывает комедию» и где традиционная любовная интрига осмеяна в сцене молниеносного объяснения Хлестакова вначале с дочерью, а потом с женой городничего.

3

Комедия «Недоросль» отразила важнейшие и острейшие проблемы русской жизни. Ужас жизни русских крепостных, низведенных до положения рабов, превращенных в «тяглый скот», отданных в полное владение дворянам, с особой силой проявился именно после трагически разгромленного крестьянского восстания под руководством Пугачева. Екатерина, поддерживавшая помещиков всей мощью самодержавной власти, была ответственна за все их действия. Ответом на политику полицейского режима, установленного Екатериной и Потемкиным, явилось усиление деятельности просветителей — Фонвизина, Новикова, Княжнина, Крылова. Именно в 1780-е годы их активность достигла наивысшей степени. Свое

творчество они подчинили задачам политической сатиры, все бесстрашнее стали нападать на самодержавство Екатерины. Кульминацией этой борьбы явится выступление Радищева с его революционным протестом. Выражая чаяния и настроения крепостных крестьян, он предъявит грозное обвинение самодержавию, оправдает народную революцию и уничтожение монархии.

Борьба дворянских просветителей с деспотическим правительством Екатерины II после разгрома пугачевского восстания найдет свое отражение в «Недоросле». Обличение крепостнической политики Екатерины явится второй темой «Недоросля».

Политические убеждения Фонвизина определили его художественное новаторство. В «Недоросле» это новаторство нашло свое выражение прежде всего в сюжете, реально передававшем исторический конфликт, изображавшем события общественно-политической жизни России конца 70-х годов. Новаторство определилось и в создании образов положительных героев.

Проблема изображения Фонвизиным положительных героев одна из важнейших в реалистической поэтике «Недоросля», но она менее всего изучена, хотя постоянно привлекала внимание критиков и историков литературы. Для ее решения надо прежде всего познакомиться с тем, как воспринимали этих героев современники. Из дошедших до нас откликов можно сделать вывод, что успех комедии принесли именно серьезные сцены, в которых выступали Стародум и Правдин. В первое представление «Недоросля», 24 сентября 1782 года, когда роль Стародума исполнял И. Дмитревский, восторженная «публика аплодировала пьесу метанием кошельков» [1]. Н. Греч передал слова Карамзина, который утверждал на основании своих впечатлений, что сцены «серьезные обращали на себя все внимание публики» [2].

Спектакли благодаря Стародуму превращались в своего рода общественные демонстрации. «По окончании пьесы,— вспоминает один из современников,— зрители бросили на сцену г. Дмитревскому кошелек, наполненный золотом и серебром... Г. Дмитревский, подняв его, гово-

---

[1] «Драматический словарь», М. 1787, стр. 89.

[2] Н. Греч, Чтения о русском языке, ч. II, СПб. 1840, стр. 121.

рил речь к зрителям, не приготовясь, в которой благодарил публику и прощался с нею» [1].

Популярность и успех Стародума определили решение Фонвизина издать на 1788 год сатирический журнал под названием — «Друг честных людей, или Стародум». В первом же письме, обращенном к Стародуму, Фонвизин так мотивировал выбор заглавия журнала: «Я должен признаться, что за успех комедии моей «Недоросль» одолжен я вашей особе. Из разговоров ваших с Правдиным, Милоном и Софьею составил я целые явления, кои публика и доныне с удовольствием слушает». В обращении к будущим подписчикам журнала Фонвизин также счел нужным обосновать его своеобразное заглавие: «Вот заглавие, под которым издаваться будет на сей 1788 год новое периодическое сочинение под надзиранием сочинителя комедии «Недоросль». Напрасно было бы предварять публику, какого рода будет сие сочинение, ибо образ мыслей и объяснения Стародума довольно известны» [2].

В XVIII веке Стародум оказался первым положительным героем литературы, который получил широкое признание, пользовался уважением и любовью. Это могло случиться только потому, что зритель и читатель чувствовали его художественную достоверность, потому, что исповедуемые им убеждения лишены были абстрактности и умозрительности и обладали притягательной силой.

Своеобразие положительных образов «Недоросля», резко отличавшее их от традиционных положительных персонажей комедий классицизма, было замечено и критиками, и исследователями творчества Фонвизина. Критик «Русского вестника» первым подчеркнул достоверность образа Стародума, заявив, что он «списан с современников Долгоруковых, Головиных и прочих знаменитых людей времен Петра Первого» [3]. Для Белинского жизненность фонвизинских «добродетельных людей» очевидна, ибо в их речах «слышится для нас голос умных и благонамеренных людей того времени,— их понятия и образ мыслей» [4].

В последующих работах историков литературы вы-

---

[1] «Художественная газета», 1840, № 5, стр. 20.
[2] Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, стр. 40.
[3] «Русский вестник», 1808, № 8, стр. 266.
[4] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 119.

явилось стремление конкретизировать эту мысль Белинского путем подыскания исторического прототипа Стародума, чьи понятия и образ мыслей он выражал: Незеленов называл — Новикова, Галахов — сподвижника Петра I Неплюева, Пятковский доказывал, что Стародум — это сам Фонвизин. Несомненно, в подыскании прототипов проявился эмпиризм исследовательской мысли. Но как справедливо замечает К. В. Пигарев, «возможность подыскания реальных соответствий как положительным, так и отрицательным персонажам «Недоросля» не должна заслонить в наших глазах самого главного: того, что в этих образах Фонвизин стремился к обобщению, к типизации действительности». «Реалистические тенденции творчества Фонвизина в известной мере сказались и на изображении положительных персонажей комедии. Ни один из них, как уже указывалось, не является полностью плодом абстрактного вымысла писателя. В большей или меньшей степени Фонвизин воплотил в них не только свое представление о «честных людях», но и свои наблюдения над теми, в ком он видел их живое олицетворение» [1].

Г. А. Гуковский также подчеркивал, что положительные герои «Недоросля» не «идеальные схемы» классических комедий, а «обыкновенные люди». Но он не ищет им прототипов, видя их своеобразие в том, что они построены не по законам классицизма, а по законам буржуазной драмы. «В «Недоросле»,— писал он,— борются между собой два литературных стиля, причем классицизм оказывается побежденным. Классические правила запрещали смешение комических и печальных, веселых и серьезных мотивов». «В комедии Фонвизина есть элементы серьезной драмы, есть мотивы, которые должны были умилить, растрогать зрителя. В «Недоросле» Фонвизин не только смеется над пороками, но и прославляет добродетель. «Недоросль» — полукомедия, полудрама. В этом отношении Фонвизин, нарушая традицию классицизма, воспользовался уроками новой буржуазной драматургии Запада».

По мысли исследователя, серьезность и поучительность вносят «идеальные герои», которые демонстрируют

---

[1] К. В. Пигарев, Творчество Фонвизина, М. 1954, стр. 184—185.

«образцы гражданских и семейных добродетелей, притом не в отвлеченных образах царей и героев классической трагедии, а в образах обыкновенных людей, окруженных повседневным бытом». На этом основании Г. А. Гуковский сближает «Недоросль» с драмами Дидро, Седена и Мерсье, «в которых изображаются идеальные отцы семейств, высоко моральные герои долга в облике простых людей (например, «Отец семейства» Дидро, «Философ, сам того не зная» Седена). Отсюда же у Фонвизина и роли «резонеров», положительных лиц, проповедующих со сцены от лица автора. Таких резонеров не знала комедия эпохи классицизма, их нет ни у Мольера, ни у Реньяра и других комедиографов начала XVIII века. Но они появляются в пьесах создателей буржуазной «слезной комедии» [1].

Резонерство Стародума и Правдина выводится из их идеальности. Реализм Фонвизина, по мысли исследователя,— ограничен: он оказывался способным запечатлевать правду характеров лишь отрицательных персонажей. «Именно отрицательные явления действительности он умел понять в реалистическом плане» [2]. Л. Г. Бараг, как бы уточняя мысль Г. А. Гуковского, объясняет эту идеальность неспособностью реализма изображать положительный характер. При этом автор опирается на известную нам теорию «двух стилей» просветительского реализма, выдвинутую Н. Я. Берковским: «Для стиля просветительской литературы XVIII в. весьма характерна двойственность в разработке положительных и отрицательных персонажей. Положительному герою, вообще трактуемому в идеальном плане, противопоставляется конкретный, реальный человек. Эта особенность выходит за пределы классицизма и проявляется и в романах, и в комедиях, и в драмах крупнейших западных писателей. Как указал Берковский, этот «двойной стиль» связан с особенностями дуалистического мировоззрения западных просветителей» [3].

---

[1] Г. А. Гуковский, Русская литература XVIII века, Учпедгиз, М. 1939, стр. 345—346.

[2] Там же, стр. 339.

[3] Л. Г. Бараг, Комедия Фонвизина «Недоросль» и русская литература конца XVIII века.— В кн.: «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», изд-во АН СССР, М.—Л. 1940, стр. 94.

Вопрос о принципах изображения положительных героев, как видим, оказывается связанным с пониманием реализма и его возможностей изображать положительное в действительности. Из приведенных мнений исследователей ясно, что вопрос этот решается по-разному. Одни, опираясь на западную литературу, переносят на Стародума и Правдина тот критерий оценки, который сложился при анализе просветительских произведений Запада. Отсюда установление «двух стилей» в «Недоросле» и объявление Стародума и Правдина «резонерами», «идеальными» героями, не связанными с действительностью, «рупорами» идей автора. Другие, опираясь на анализ самой комедии, видят глубокую жизненность положительных образов.

Развивая мысль, выдвинутую Белинским, К. Пигарев справедливо пишет: «При всей своей жизненной условности и художественной неполноте положительные персонажи «Недоросля» корнями своими были связаны с реальной русской действительностью и уже тем самым выгодно отличались от большинства надуманных идеальных героев современной им русской комедии»[1].

4

Справедливо ли приравнивать резонерство Стародума к резонерству идеальных героев буржуазной драмы? Напомню, как объясняется природа этих героев буржуазной драмы. В. Р. Гриб, например, пишет: «В изображении житейских испытаний, которые претерпевает буржуа в условиях феодального режима, мещанские драматурги реалистичны, правдивы, трезвы и вместе с тем достигают подлинной патетики. Но как только они переходят к развертыванию положительной программы, к изображению своих героев в качестве идеальных людей, правда уступает место мнимопоэтическим фикциям. Тщетно стараясь наделить реальных буржуа, расчетливых, трезвых, корыстных, всеми добродетелями «общественного» человека, буржуазные драматурги превращают их в ходульные деревянные фигуры, в «рупор идей». Положительные буржуазные идеалы и изображение действительности в

[1] К. В. Пигарев, Творчество Фонвизина, стр. 185.

мещанской драматургии существуют рядом друг с другом, без органической связи. Не действительность определяет и подтверждает идеалы, но, наоборот, они, как заранее предположенная цель, определяют характер изображения действительности» [1].

Стародум и Правдин ничего общего с этими идеализированными буржуа не имеют. Ход общественного развития в России обусловил раскол в дворянстве — из «среды палачества и раболепия» вышли новые деятели, которые взяли на себя миссию обновления отечества, освобождения его от деспотизма и рабства. На поприще политической борьбы появилась новая общественная сила — «лучшие люди из дворянства». И эти лучшие люди — не «поэтическая фикция», а реальность, объективный факт русской действительности. Из их числа в XVIII веке рекрутировались деятели Просвещения, а в начале XIX столетия — революционеры-декабристы.

Сила русского просветительского реализма вообще, и реализма Фонвизина в частности, как раз и проявилась в возможности открыть этот раскол и изобразить «лучших людей» из дворянства, как носителей передовых, прогрессивных, гуманистических идеалов. Не «общечеловеческие» добродетели «отца буржуазного семейства» вдохновляют Стародума. Он ненавидит деспотизм самодержавной власти Екатерины II, он враг рабства, убежденный, что угнетать себе подобных — преступление.

Рассмотрение «Недоросля» по законам самой комедии, а не по аналогии с западной драмой, позволило Белинскому увидеть единство метода изображения отрицательных и положительных персонажей. Никаких «двух стилей» он не находил в комедии Фонвизина. В 1842 году критик подчеркивал важность для литературы того метода, который позволил Фонвизину с жизненной достоверностью изобразить и отрицательных персонажей («в лице глупцов и чудаков высказано понятие того времени об отрицательной стороне современного общества»), и положительных («в лице резонеров и добродетельных людей высказан, так сказать, идеал, к которому должно было стремиться общество, высказаны начала, на основа-

---

[1] В. Р. Гриб, Эстетические взгляды Лессинга и театр. — В кн.: Г. Лессинг, Гамбургская драматургия. «Academia», 1936, стр. XIX.

нии которых мыслили и действовали лучшие люди той эпохи!») [1].

Когда Фонвизин создавал образы Стародума, Правдина и Милона, он опирался на факты реальной деятельности известных ему людей. Не только в эпоху Петра были замечательные патриоты-офицеры, жертвовавшие своей жизнью во имя возлюбленного отечества, и верные высокому долгу государственные мужи. Современность была богата такими примерами. По своим служебным делам и литературной работе Фонвизин постоянно сталкивался с такими «лучшими людьми» — офицерами, чиновниками, учеными, писателями — воспитанниками Московского университета. Он видел раскол среди депутатов Комиссии, где на сторону демократических депутатов встали некоторые избранники от дворянства. Он принимал активное участие в политической борьбе против Екатерины и мог наблюдать единомышленников в обстоятельствах, требовавших мужества и доблести во имя высоких общественных идеалов. На его глазах проходила громадная, независимая от правительства Екатерины, деятельность Новикова и его помощников.

Наблюдение над жизнью, обобщение увиденного, типизация были присущи методу Фонвизина. В «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях», рассказывая о том, как любовное приключение в юности завело его в один московский дом, Фонвизин писал: «Я пользовался маленькими вольностями, но как она (предмет увлечения Фонвизина.— *Г. М.*) мне уже надоела, то часто вызывали мы к нам матушку ее от скуки для поговорки, которая, признаю грех мой, послужила мне подлинником к сочинению Бригадиршиной роли; по крайней мере, из всего моего приключения родилась роль Бригадирши» [2]. П. Вяземский сохранил рассказ писателя о том, как наблюдение над «природой», над живой «натурой» подсказало ему сцену драки Скотинина с Митрофаном и Еремеевной: «Пересказывают со слов самого автора, что, приступая к упомянутому явлению, пошел он гулять, чтобы в прогулке обдумать его. У Мясницких ворот набрел он на драку двух баб, остановился и начал сторожить природу. Возвратясь домой с добычею наблю-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 320.
[2] Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х томах, т. 2, стр. 89.

дений, начертил он явление свое и включил в него слово «зацепы», подслушанное на поле битвы» [1].

«Сторожил природу» Фонвизин и когда писал положительных персонажей. Он создает образы людей, чьи убеждения и поступки выступали бы как идеал, который и есть высшая реальность. Эти образы, обладая притягательной силой, должны были увлекать зрителя к иной, истинно человеческой жизни. Воспитательная функция искусства для просветителя Фонвизина имела решающее значение. В реальном русском обществе Стародумов и Правдиных было мало. Изображение их жизни должно было способствовать воспитанию новых граждан, людей, способных жить по высоким и прекрасным нормам истинной справедливости.

Выполнить такую роль мог только образ, исполненный правды. Дидактизм, холодное морализирование, напыщенное изложение истин абстрактной, «общечеловеческой» добродетели не смогут увлечь зрителя, поучающий герой скучен. Зрителя волнует судьба личности героя, он с жадностью будет слушать его рассуждения и воспринимать его моральные убеждения, если они явятся обобщением жизненной практики этого героя, будут вытекать из реальных его дел. Фонвизин ясно понимал, что только в действии, в борьбе может раскрыться характер человека. Этому пониманию помогал опыт просветительского искусства Запада, и прежде всего эстетические работы Лессинга.

Главной эстетической работой Лессинга, посвященной драматическому искусству, была книга «Гамбургская драматургия». Она была известна в России. Несомненно, знал ее и Фонвизин. В статье девятой Лессинг подробно обосновывает принципы построения характера положительного персонажа. «Мы хорошо делаем, если в обыденной жизни не относимся к людям с обидным недоверием и вполне полагаемся на те отзывы, которые честные люди высказывают один о другом. Но имеет ли драматический писатель право угощать нас дешевкой этого правила? Разумеется, нет, хотя это значительно облегчило бы ему дело. На сцене мы хотим видеть, каковы выведенные личности, а видеть это можно только по их действиям. Если мы будем допускать в них хорошие качества только

---

[1] П. Вяземский, Фон-Визин, СПб. 1848, стр. 214—215.

на веру, с чужих слов, то они сами по себе нисколько не заинтересуют нас; мы будем совершенно равнодушны к ним».

Итак — характер должен проявиться в действии, тогда он станет достоверным, ему поверит зритель. Но драматическое искусство стесняет писателя в показе действия. Какие дела, и особенно великие дела, может совершить герой на сцене в течение двадцати четырех часов, поскольку драматург ограничен правилом «единства времени»? Лессинг понимал эту трудность, но считал ее преодолимой. «Действительно, в двадцать четыре часа обыкновенный человек не может совершить много великих дел. Но кто же требует великих? Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела — те, которые проливают наиболее света на характер личности» [1].

Положительные герои «Недоросля» в течение пяти актов совершают те самые «ничтожные поступки», которые поэтическим светом освещают их характеры. Софья умна, иронична, исполнена достоинства. Об этом мы узнаем не со слов близких ей людей, но из ее поведения, из ее отношений с Простаковой, Милоном, Стародумом, Митрофаном. Правдин проявляет свой характер в борьбе с Простаковой, а не в резонерских разъяснениях, что злые персонажи действительно злы, что добродетель прекрасна.

Стоит обратиться к самой комедии, к действиям и словам Правдина и Стародума, чтобы убедиться, что они ничего не комментируют и менее всего разъясняют, что Простакова зла. Простакова и Скотинин сами демонстрируют свое зло. Правдин же как раз не желает ограничиваться возмущением и предпринимает реальные шаги к ограничению власти помещиков и, как мы знаем по финалу пьесы, достигает этого.

Правдин действует так потому, что верит — его борьба с рабовладельцами, поддержанная наместником, есть «исполнение тем самым человеколюбивых видов высшей власти», то есть Правдин глубоко убежден в просвещенном характере екатерининского самодержавия. Он объяв-

---

[1] Г. Лессинг, Гамбургская драматургия, «Academia», 1936, стр. 38—39.

ляет себя исполнителем его воли — так обстоит дело в начале комедии, но потом, после встречи со Стародумом, Правдин изменяет свое отношение к правящей монархине. Стародум раскрывает не только Правдину, но и зрителям, что вера в Екатерину бессмысленна, что легенда о ее просвещенном правлении лжива, что Екатерина утвердила деспотический образ правления, что именно благодаря ее политике может процветать в России рабство, могут хозяйничать жестокие и алчные Скотинины и Простаковы, которые прямо ссылаются на царские указы о вольности дворянства.

Стародум по своему мировоззрению — носитель идей русского дворянского Просвещения. Две важнейшие проблемы определяли программу дворянских просветителей в эту пору: а) необходимость уничтожения крепостного права мирным путем (реформа, воспитание, «приуготовление нации»); б) необходимость борьбы с Екатериной, являющейся не просвещенным монархом, а деспотом, покровителем и вдохновителем политики рабовладения. Эта программа лежит в основании действий Новикова — писателя, философа, издателя, просветителя. Она получает свое развитие и в политических сочинениях Фонвизина. Вот почему такая прямая и непосредственная связь обнаруживается между речами Стародума и «Рассуждением о непременных государственных законах».

В преступлениях Скотининых и Простаковых виновата Екатерина — такова политическая мысль Фонвизина. Именно потому борьбу с Простаковыми ведут частные люди — Правдин и Стародум, а не правительство. Екатерининское же правительство благословляет крепостническую политику алчных дворян.

Фонвизин все время подчеркивает, что хотя Правдин и чиновник, но действует он в имении Простаковых, но начинает с ними борьбу не от имени правительства, а «из собственного подвига сердца». Естественно, что делает он это именем правительства, то есть ссылается на изданный еще Петром I указ об опеке, опираясь на власть необычного, так сказать, идеального наместника. Политический смысл подобных действий Правдина в том и состоит, что он опирается на указ Петра, а не на указ Екатерины II.

Нет нужды доказывать, что находящийся в отставке Стародум не может сделать того, что делает Правдин, за-

нимающий определенный пост в наместничестве. Стародум — идейный вдохновитель этой борьбы, и Правдин, осуществляя свой план, реализует, в сущности, его социально-политическую программу.

В действии раскрыт и главный герой — Стародум. Писатель дает подробную биографию своего героя, но биография Стародума — не послужной список, а драматическая судьба личности, проявляющаяся в поступках и делах. Он служил в армии, храбро воевал, был ранен, но обойден наградой — ее получил его бывший приятель, граф, отказавшийся ехать на театр военных действий. Оскорбленный Стародум уходит в отставку. Потом он попадает ко двору и, увидев там мерзость интриг, борьбу честолюбцев за власть, «поспешил убраться», отказавшись служить. После того он уезжает в Сибирь, убежденный, что «трудами и честностью состояние свое можно сделать».

Такая предыстория героя пе могла не привлечь к нему внимания зрителя. Но судьба Стародума становится достоверной и волнующей зрителя потому, что он о ней узнает не из рассказов других людей — она обнаруживается перед ним в ходе действия комедии. Особую роль в поэтическом проявлении характеров Стародума и других персонажей играют созданные Фонвизиным сцены-экзамены.

Вспомним самую знаменитую сцену — экзамен Митрофана, когда, по приказу матери, он демонстрирует перед всеми, чему был «выучен». «Экзамен» — удачная сценическая форма действия, на глазах зрителя в ней проявляется характер, потому что задавать вопросы значит подвергать человека испытанию. В этом испытании обнаруживаются знания, ум, моральные принципы, основы убеждений. «Экзамен» Митрофана построен сатирически, но «экзамен» может быть использован и для раскрытия высоких убеждений, истинно человеческой нравственности, и потому Фонвизин делает «экзамен» и положительным героям: Правдин «экзаменует» Стародума, Стародум — Милона и Софью.

Стародум впервые предстает перед зрителем именно в сцене «экзамена». Многое в судьбе Стародума Правдину неизвестно, друзья давно не виделись. Он, естественно, задает вопросы, Стародум рассказывает о военной службе и отставке, о пребывании при дворе и отказе

служить государыне. И это не простая информация — в фактах его прошлой жизни проявляются *сегодняшние* убеждения Стародума. Драматург испытывает не только Стародума, но и зрителя, делает его соучастником испытания. В конце «экзамена» соучастие проявляется с особой действенностью и обнаженностью. Правдин — сторонник просвещенного абсолютизма. Он верит в Екатерину. Узнав убеждения Стародума, он искренне заявляет, что с такими «правилами» надобно служить при дворе. Можно представить себе напряжение в зрительном зале на первых представлениях «Недоросля» в момент ожидания ответа Стародума. Из рассказа зрителю уже известно, что когда-то Стародум «убрался» от двора. Но вот теперь, сейчас, на глазах зрителя Правдин убеждает Стародума, что подобные ему люди нужны императрице и должны быть призваны; так призывают врача к больным. И Стародум отвечает: «Мой друг! Ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится».

Это поступок и «великое дело»! Стародум выносит приговор екатерининскому самодержавию, и выносит его публично, в присутствии сотен зрителей, среди которых были придворные, вельможи, могла быть и сама Екатерина. И этот поступок выявляет личность Стародума, его характер. Странно называть подобные «дела» резонерством, его политический ответ — дидактическим изречением абстрактных истин, демонстрацией добродетелей «отца семейства».

Следует добавить, что «экзамены» проявляли характер не только испытуемого, но и испытателя. От того, какие вопросы задает Правдин Стародуму или Стародум Милону и Софье, что хочет узнать, что он считает главным в поведении человека,— мы многое узнаем и об экзаменаторе. «Экзамены» позволяли Фонвизину поэтически оценивать личность героев в ее «малых» и «великих» делах. Это определяло и жизненность, и убедительность, и успех положительных персонажей «Недоросля». Зритель открывал в них человеческие, а не сословно-типические черты. И Стародуму, и Правдину, и Милону, и Софье свойственно прежде всего чувство личного достоинства. Стародум и Милон — патриоты, сердца Стародума и Правдина «уязвленны» страданиями несчастных крепостных.

Во время «экзамена» Милона Стародумом утверждается важнейшая и принципиальная мысль: храбрость, мужество, понимание долга, патриотизм — не есть сословная привилегия. Милон заявляет о том, что воин должен отличаться храбростью и неустрашимостью, умением жертвовать жизнью «для пользы отечества». Стародум, испытывая Милона, задает ему кардинальный вопрос, ответ на который должен был решить, в каком лагере находится Милон. «Вы прямую неустрашимость полагаете в военачальнике. Свойственна ли же она и другим состояниям?» Милон с достоинством выдерживает экзамен: «Она — добродетель; следственно, нет состояния, которое ею не могло бы отличиться... И какая разница между бесстрашием солдата, который на приступе отваживает жизнь свою наряду с прочими, и между неустрашимостью человека государственного, который говорит правду государю, отваживаясь его прогневать». Этот ответ Милона заставляет Стародума признать его человеком своего круга и открыть ему свой нравственный кодекс, с поразительной точностью выраженный в формуле: «Я друг честных людей».

Воинствующий характер этого утверждения внесословной ценности личности несомненен. В этом отношении примечательна попытка писателя сделать шаг в сторону практического показа, что́ значит это равенство людей. Раскрыв, какая пропасть отделяет Простакову от Стародума, писатель осмеливается сблизить моральный кодекс честного человека Стародума с моральным кодексом честного человека Цыфиркина. Нет нужды объяснять, как в силу социальных обстоятельств далеки друг от друга Стародум и Цыфиркин. Далекость эта подчеркнута понятным различием и их культурного уровня. И вместе с тем есть нечто общее у Стародума и Цыфиркина, что позволяет Стародуму с уважением разговаривать с простым солдатом. Больше того — в этом разговоре обнаруживается сходство воззрений Стародума и Цыфиркина на отдельные вопросы.

Для Простаковой Цыфиркин — слуга; для Стародума — он прежде всего человек, хотя и иного социального положения. С особой силой это проявляется в последнем явлении пятого действия, в момент развязки. Наложив опеку на имение, Правдин начинает рассчитываться с теми, кому задолжала Простакова, и в частности — с учи-

телями. И здесь-то проявляется благородство Цыфиркина. Значение эпизода с Цыфиркиным тем больше, что сцена эта вся полемична: она направлена против дворянских и буржуазных пьес, наделявших представителей низшего сословия, и в первую очередь крестьян отвратительными чертами жадности, грубости, черствости и т. д. У Фонвизина же наоборот — жестоки и жадны Простаковы и Скотинин, благородны Стародум, Правдин и Цыфиркин.

На вопрос Правдина, сколько приходится за обучение Митрофана, Цыфиркин отвечает: «Мне? Ничего». Даже Простакова свидетельствует, что Цыфиркин учил Митрофана два года, а заплачено ему только за один — десять рублей. Цыфиркин с достоинством отвечает: «Так: на те десять рублей я износил сапогов в два года. Мы и квиты».

«Правдин. А за ученье?

Цыфиркин. Ничего.

Стародум. Как ничего?

Цыфиркин. Не возьму ничего. Он ничего не перенял.

Стародум. Да тем не меньше тебе заплатить надобно.

Цыфиркин. Не за что. Я государю служил с лишком двадцать лет. За службу деньги брал, по-пустому не бирал и не возьму».

Стародум с тем же волнением, с каким раньше говорил Милону о добродетели и его «должности», заявляет Цыфиркину: «Вот прямо добрый человек!» Это убеждение лежит в основании не только нравственной концепции Фонвизина, но и его эстетики. Солдат Цыфиркин — добрый человек, потому что он трудится и не угнетает других.

5

По отношению к образам Стародума и Правдина раздаются упреки не только в резонерстве, дидактизме, но и в том, что они мало индивидуализированы, что они не стали нарицательными. Упреки эти возникли на почве предвзятого отношения к просветительскому реализму: исследователи не объясняют его художественные особенности и своеобразие, а предъявляют требования, которым

он должен отвечать, чтобы быть «похожим» на ту модель реализма, которая выработана ими.

В самом деле, что значит сожаление К. Пигарева, что «положительные образы комедии, несмотря на успех, которым пользовались и могут пользоваться произносимые ими сентенции, не сделались нарицательными?..» [1]. Но разве «нарицательность» есть обязательное свойство реалистической типизации положительных героев? Нарицательность не есть и качество характера, которое является критерием его художественности.

Обвинение в «безличности» положительных героев нуждается в объяснении, поскольку оно лишено исторической конкретности. Стародум и Правдин, Милон и Софья «не безличны» — они отличаются друг от друга и биографиями, и поступками, и характерами, и языком. Слов Стародума не может сказать ни Милон, ни Правдин. Но Фонвизин стремится показать прежде всего духовную общность этих людей, они выступают в комедии как представители одного и того же определенного типа сознания, противостоящие миру своекорыстных Скотининых и Простаковых. Их высокое понимание своей «должности», своей обязанности перед отечеством и «неустрашимости в ее исполнении», их готовность «из собственного подвига сердца» вступаться за всех тех, кто в этой помощи нуждается, — все это, по Фонвизину, и есть главное в личности каждого из них.

И эта сильная, а не слабая сторона писателей-просветителей. Фонвизин (и не только он, но и Новиков и Радищев) не изображал жизни сердца, не открывал читателю и зрителю «тайное тайных» души неповторимой личности не потому, что не умел, но потому, что в тех исторических условиях этот путь, как свидетельствовал опыт сентиментализма, вел к отъединению личности от мира всеобщего. Русским просветителям-реалистам важно было подчеркнуть иную и главную сферу жизни человека, ту, в которой он, по словам Белинского, является «прежде всего сыном своей страны, гражданином своего отечества, горячо принимающим к сердцу его интересы» [2]. Несомненно, подобное понимание личности страдало односторонностью, как односторонним было раскрытие тайны

---

[1] К. В. Пигарев, Творчество Фонвизина, стр. 185.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 240.

сердца замкнутой в себе личности, равнодушной к жизни других людей, их страданиям, их судьбам. Эта односторонность была ликвидирована, когда созрели для того исторические и эстетические условия, Пушкиным. Но это был новый этап развивающегося реализма.

Те же особенности фонвизинского реализма проявились при создании отрицательных персонажей. Правдиво и исторически конкретно передана обусловленность характеров Простаковой, Скотинина, Митрофана их социальной практикой. Однако индивидуальность каждого раскрыта не в одинаковой мере. Личность у некоторых растворилась в типе. Но произошло это по другим причинам: Простаков не мог резко отличаться от Скотинина, Митрофан от своего дяди, ибо отличает людей своеобразная, индивидуальная личность каждого. Но характеры Простакова, Скотинина и Митрофана безличны. Скотинин и Простаков — это не маски, произвольно обозначенные сатирически значащими фамилиями: выражая свойства этих лиц, фамилии были внешним знаком полной духовной опустошенности.

Но в двух образах Фонвизин счел нужным и возможным показать личность во всей ее страшной огрубелости и извращенности. Характеры Еремеевны и Простаковой не только социально и исторически верны, типичны, но индивидуально обусловлены. Еремеевна не только тип, представитель той категории крепостных, которые превратились в холопов, это и живая индивидуальность. В ее судьбе — судьбе типичной для русской деревни дворовой женщины — вместе с тем отражена и индивидуальная горькая жизнь несчастной, забитой мамки, у которой еще теплится где-то, в глубоких тайниках души, человеческое достоинство.

Характер Простаковой создан с учетом опыта автора «Писем к Фалалею» и художественного открытия автора «Исповеди». Фонвизин передает сложность и противоречивость человеческой натуры, даже такой неразвитой, как Простакова. Драматург стремится сделать «услугу человечеству», показав ему, какова природа человека, даже ничтожного, злого, наслаждающегося своим правом обижать других людей. Ненавидя рабство, презирая крепостников, Фонвизин любил человека, скорбел, когда видел надругательство над ним, в каких бы формах оно ни проявлялось.

Простакова — натура грубая, деспотическая и одновременно трусливая, жадная и подлая, являя собой ярчайший тип русской помещицы, в то же время раскрыта и как индивидуальный характер — хитрая и жестокая сестра Скотинина, властолюбивая, расчетливая жена, тиранящая своего мужа, мать, любящая без ума своего Митрофанушку. И эта индивидуальная характеристика позволяет показать всю страшную, уродующую человека силу крепостничества. Все великие, человеческие, святые чувства и отношения у Простаковой искажены. Вот почему даже любовь к сыну — самая сильная страсть Простаковой — не способна облагородить ее чувства, ибо она проявляется в низменных, животных формах. Ее материнская любовь лишена человеческой красоты и одухотворенности. А такое изображение помогало писателю с новой стороны обличить преступность рабства, растлевающего человеческую природу и крепостных и господ.

6

Сделав жизненно достоверными и отрицательных и положительных персонажей, Фонвизин сумел создать *новый тип реалистической комедии,* преодолев то противоречие, которое он видел в драматургических произведениях, написанных «во вкусе Дидеротовом». Он не привносил идеальную сюжетную схему в комедию, а, обнаружив конфликт в общественно-социальных отношениях крепостнической России, положил его в основание «Недоросля». В «Недоросле» поэтому движет действие не условная и традиционная в драматургии классицизма любовная интрига, не семейные перипетии в испытании добродетели, характерные для «слезной комедии» и мещанской драмы, а противоречие социальной жизни, увиденное Фонвизиным. Гоголь прямо указал на то, что новый сюжет «Недоросля» помог драматургу глубоко и проникновенно вскрыть важнейшие стороны социального бытия России, «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей» [1].

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 396.

«Недоросль» связан с «Бригадиром» и в то же время, как было показано, во многом от него отличается. В обеих комедиях действие происходит в доме провинциальных помещиков, отношения большинства героев определяются их семейным родством. В «Недоросле», так же как и в «Бригадире», отчетливо, достоверно, зримо передан быт семьи Простаковых. Но при этом Фонвизин уже не открывает «Недоросль» ставшей в «слезных комедиях» традиционной ремаркой — «Театр представляет комнату...» и т. д. И это понятно: изменились задача художника и способ раскрытия характера. Конфликт, на котором строит Фонвизин «Недоросля», втягивает в большие события всех героев, действие как бы выносится из помещичьего дома, семьи, частного бытия на простор жизни всеобщей. И тогда развивающиеся в доме события становятся отражением конфликтов и бедственных условий жизни в стране. Такое объяснение человека могло быть осуществлено только благодаря новому художественному методу.

Фонвизин, рисуя семейство Простаковых, не просто воссоздает быт помещичьего дома, но показывает, как *быт* переходит в *бытие*. Драматург открыто говорит о том, что источник убеждений и поступков Простаковой — ее положение помещицы, чья власть поддерживается законом абсолютистского государства, Указом о вольности дворянства. На резкий упрек Правдина — зачем она хочет наказывать своих крепостных слуг, Простакова и Скотинин дают следующее объяснение:

«Простакова. Ах, батюшка, это что за вопрос? Разве я не властна и в своих людях?..

Скотинин. Да разве дворянин не волен поколотить слугу, когда захочет?»

Правдин вновь замечает, что «тиранствовать никто не волен». Тогда Простакова раскрывает свои убеждения сполна: «Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен: да на что ж дан нам указ-от о вольности дворянства?» Главные образы «Недоросля» убедительно свидетельствуют, что нет отвлеченных, по воле писательского разума существующих, порочных людей. Дело в реальных социально-политических условиях жизни русского дворянства. Определенные законом права: быть вольным, делать все, что угодно, с принадлежащими тебе людьми и жить за счет отданных тебе навечно

в рабство крестьян — вот что развращает Простакову. Тем самым созданные на основе нового художественного метода *характеры объясняли общественную жизнь крепостнической России.* Образы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны из «Старосветских помещиков», героев «Мертвых душ», Троекурова и Савельича у Пушкина строились на принципах того художественного метода, который был открыт просветительским реализмом XVIII века.

В «Недоросле» Фонвизин уже не ограничивается бытовой характеристикой своих героев, не замыкается в семейных отношениях, умея за семьей увидеть Россию, за точно выписанным интерьером помещичьего дома — экстерьер человеческой судьбы в обществе Индивидуальные особенности характера каждого из членов семьи Простаковых оказываются связанными с определенной социальной системой, которая существует при поддержке двора. Так естественно и закономерно рассказ о поведении семьи Простаковых оборачивается осуждением правительства и монарха, осуждение жестокости Простаковой приводит к выводу, что угнетать рабством себе подобных недопустимо. Здесь же, в частном доме, в миниатюре разыгрывается та идейная борьба, которая проходила внутри дворянства между лучшими людьми господствующего сословия, стоявшими на просветительских позициях, и помещиками-рабовладельцами. Все это делало «Недоросль» новаторским произведением. Гоголь, автор «Ревизора», внимательно изучавший предшествующую литературу и чутко улавливавший близкие ему традиции, увидел это близкое в том, что сделали до него авторы «Горя от ума» и «Недоросля». Одобрив изгнание Фонвизиным и Грибоедовым из своих комедий любовной интриги и семейной проблематики, он писал: «Содержанье, взятое в интригу, ни завязано плотно, ни мастерски развязано. Кажется, сами комики о нем не много заботились, видя сквозь него другое, высшее содержание и соображая с ним выходы и уходы лиц своих».

«Высшее содержание» и было тем новым, что внес Фонвизин в реалистическую комедию, изменив ее природу. И опять тот же Гоголь дал точное и лаконичное определение новаторского характера комедий Фонвизина и Грибоедова: «Их можно назвать истинно общественными комедиями, и подобного выраженья, сколько мне ка-

жется, не принимала еще комедия ни у одного из народов»[1].

Созданная Фонвизиным общественная комедия преодолевала противоречия драматургии «во вкусе Дидеротовом». При этом развитие «высшего содержания» не приводило к отказу от комического начала. «Недоросль» — смешная, исполненная истинной веселости, обличительная комедия. Но то был смех гневный, поражавший трусость и подлость, моральную низость дел и помыслов, ничтожество и преступность жизни Простаковых и Скотинина. Таковы сцены, раскрывающие материнскую любовь Простаковой, любовное соперничество Скотинина и Митрофана, мечты о семейном счастье Скотинина, обучение Митрофана наукам и его экзамен.

Но реализм определил в «Недоросле» и иное, отличное от эстетической концепции классицизма, понимание комического. В «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков так определял задачу комедии и содержание комического:

Свойство комедии — издевкой править нрав;
Смешить и пользовать — прямой ее устав.

Комическое в классицизме — «издевка», насмешка, его цель — осмеяние точно обозначенного порока и одновременно его носителя. Сумароков разъясняет: «Представь бездушного подьячего в приказе, судью, что не поймет, что писано в указе, представь мне щеголя... Скупого, что готов в удавку за полушку», и т. д.

Реализм не мог ограничиться осмеянием лишь конкретного порока и его носителя — он обличал определенные социальные обстоятельства, которые порождали порочную практику людей. Дело не в «насмешке» над тем или иным отвлеченным пороком, а в осмеянии (и осуждении) обстоятельств, заставляющих человека делать зло и отступать от добродетели. Так оказались противопоставленными — смех и насмешка. Подробно это различие обосновал Лессинг. «Комедия старается исправлять людей смехом, а не насмешкой, и она не ограничивается исправлением именно тех пороков, над которыми смеется, и только тех людей, которые заражены этими смешными слабостями. Ее истинная польза, общая для всех, заключается в самом смехе, в упражнении нашей способности

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 400.

подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными масками страсти и моды во всех его сочетаниях с другими, еще худшими качествами...» [1]

«Недоросль», обличая дворянский корпус, заставлял зрителя смеяться и негодовать, воспитывал презрение к Скотининым и открывал глаза на связь между порядками в их доме и делами при дворе российской государыни. Комедия учила ненавидеть тех, кто творил страшное преступление, угнетая рабством подобных себе людей, и потрясала открывшейся картиной морального растления помещицы Простаковой, в которой автор увидел личность, развращенную паразитическим образом жизни, человека с безнадежно обмелевшей и «запечатанной душой».

Реалистический метод позволил Фонвизину создать комедию, которая блистательно служила своему времени и устремлялась в будущее, обретая бессмертие и пробивая дорогу новой традиции — русской общественной комедии, мощно развитой в последующем Грибоедовым и Гоголем.

Реализм открывал литературе путь к народности. В «Недоросле» Фонвизин раскрыл эти возможности реализма. Именно потому опыт драматурга высоко ценился реалистами XIX века. Пушкин, создавая «Евгения Онегина», утверждал, что «Недоросль» — «комедия народная». Белинский, в 1847 году обосновавший революционно-демократическое понимание народности, заявил, что «Недоросль», «Горе от ума» и «Ревизор» в короткое время сделались народными драматическими пиесами»[2]. Для Белинского народным может быть только произведение реалистическое. Он писал: «...Наша народность состоит в верности изображения картин русской жизни» [3]. Народное искусство есть правдивое искусство, отражающее самые существенные стороны жизни народа, коренные его интересы, проникнутое глубоким пониманием действительности. Народное искусство — это искусство, умеющее передавать «тайну национальности», которая заключена «в манере понимать вещи». Стоя на этих позициях, Белинский и назвал «Недоросль» народным произведением.

---

[1] Г. Лессинг, Гамбургская драматургия, «Academia», 1936, стр. 112.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 250.

[3] Там же, т. I, стр. 94.

«Недоросль» не случайная удача талантливого писателя — он был подготовлен всем предшествовавшим развитием литературы. Именно в 1780-е годы формирование реализма будет проходить особенно успешно. После первых успехов Новикова реализм в прозе будет закреплен и обогащен Радищевым и Крыловым. Реалистическое обновление поэзии начнет Державин. Но победа придет к нему не сразу. Творческая деятельность поэта продолжалась более полувека — он начинал писать в пору расцвета дарования Сумарокова, а кончил «благословением» Пушкина. Для русской литературы эти десятилетия были временем быстрого мужания, напряженной литературной борьбы, торжества и упадка нескольких литературных направлений, движения сложного и порой противоречивого, но неуклонного движения к самобытности, оригинальности, народности.

Связанный со своим временем Державин постоянно и упорно искал своего пути. Поиски нового сопровождались и освоением опыта классицизма, и высвобождением от его влияния. Путь исканий — такова конкретно-историческая особенность литературного процесса конца XVIII и начала XIX века и индивидуальной судьбы Державина.

Глава девятая

ПОЭЗИЯ, ВОССОЗДАЮЩАЯ «ИСТИННУЮ КАРТИНУ НАТУРЫ»

1

В 1762 году в гвардейский Преображенский полк прибыл из Казани для прохождения службы гимназист Гаврила Державин. Служба в полку и жизнь в казарме были «академией нужд и терпения». Державин признавался, что именно здесь он «образовал себя». Правда, «образование» шло медленно, поэтическая наука давалась солдату нелегко. К 1770 году накопился целый сундук рукописей, который пришлось сжечь, когда Державин возвращался из Москвы в Петербург и был задержан карантинной службой, введенной по случаю начавшейся в России холеры.

С чего начинал Державин свой поэтический путь? И. И. Дмитриев со слов Державина записал: «Кто бы мог ожидать, какой был первый опыт творца «Водопада»? Переложение в стихи, или, лучше сказать, на рифмы площадных прибасок насчет гвардейского полка! Потом обратился он уже к высшему рифмованию и переложил в стихи несколько начальных страниц «Телемака» с русского перевода; когда же узнал правила поэзии, принял в образец Ломоносова. Между тем читал в оригинале Геллерта и Гагедорна. Кроме немецкого, он не знал других иностранных языков. Древние классические поэты, итальянская и французская словесность известны ему стали в последующие годы по одним только немецким

и русским переводам»[1]. Державин в своих «Записках» сообщает о том же: будучи солдатом, оп «марал стихи без всяких правил»[2].

Знание немецкого языка определило выбор некоторых сочинений для переводов. Многие из них до нас не дошли. Но один перевод Державина, возможно сделанный после возвращения в Петербург в апреле 1770 года, был опубликован в 1773 году во второй части журнала В. Рубана «Старина и новизна». Перевод назывался: «Ироида, или Письмо Вивлиды к Кавну». Имя переводчика не было названо.

Источник перевода указал, видимо, издатель: «Из Овидиевых «Превращений», кн. IX, басня XI». Указание не точное. В «Метаморфозах» Овидия не могло быть «Ироиды»: там поэт рассказывал *от своего имени* истории мифологических героев. Десятая басня посвящена истории превращения Библиды в ручей. Жанр произведения, переведенного Державиным,— иной: «Ироиды» — письма мифологических героинь к своим мужьям или возлюбленным. Овидий тоже писал «ироиды» — у него есть сборник «Героини». Но там нет письма Библиды. Неизвестный немецкий автор воспользовался сюжетом, изложенным в «Метаморфозах», и рассказал историю Библиды (Вивлиды) в форме ее письма к брату по образцу «Героинь» Овидия.

Миф о Библиде — это история преступной страсти сестры к брату. Овидий рассказывает: Библида, почувствовав страсть к брату Кавну, написала ему письмо на восковой дощечке, призывая его пренебречь долгом, который мешает им «насладиться» любовью, и «плотнее узлом затянуться»:

Долг соблюдать — старикам; что дозволено, что незаконно
Или законно, пускай вопрошают, права разбирая,—
Дерзкая нашим летам подобает Венера. Нам рано
Знать, что можно, что нет, готовы мы верить, что можно
Всё — и великих богов мы следуем в этом примеру.
Нет, ни суровость отца, ни почтенье к толку людскому
Нас не удержит, ни страх. Так нечего нам и страшиться![3]

---

[1] И. И. Дмитриев, Сочинения, т. II, СПб. 1893, стр. 43—44.

[2] «Сочинения Державина», т. VI, СПб. 1871, стр. 427. (Далее по этому изданию.)

[3] Публий Овидий Назон, Метаморфозы, ГИХЛ, М. 1938, стр. 119.

Кавн все же устрашился преступного чувства сестры. С гневом он отверг ее признание, а после ее новых домогательств убежал. Тоскуя по возлюбленному, Библида отправляется в поиски, но, снедаемая печалью,—умирает. Так, «слезой изойдя, несчастная Фебова внучка Библида стала ручьем».

В «басне» Овидий изложил миф, сосредоточившись на истории несчастной девушки. Сюжет «Ироиды» о Вивлиде тот же, но в ней *изменен акцент:* немецкого автора интересуют не внешние события, но психологическое состояние героини. Письмо-исповедь раскрывает всю глубину страсти Вивлиды и, главное, ее гневный *протест* против тех, кто создал законы, лишающие человека счастья, обрекающие его на страдания. Автор «Ироиды» делает свою героиню мятежной, она не погибает в тоске и печали, но, отстаивая свое право на счастье, бросает дерзкий вызов богам и людям.

Письмо Вивлиды начинается с признания в своей любви к брату. Ночь делает ее отважной: «варварская препона навсегда нас разделяет. Ах нет, употреблю в пользу минуту, самим счастьем мне данную. Здесь нет свидетелей, теперь ночь, Кавн спит. Ах! чего я робею? Скрывая мое жестокое пламя, я только менее счастлива, но не менее виновна. Все в покое; так что ж? Предадимся нашему жару...» Вивлида знает, что ее чувство запретное, что его осуждают законы людей и богов, но она не в силах подавить свою страсть, освободиться от нее: «Ни рассуждению, ни стыду не внемлю, с неистовством предаюсь сожигающей меня страсти... Бросаюсь на тебя, обнимаю, лобызаю, руки мои с восхищением прижимают тебя к грудям моим... Но скорое твое пробуждение воспрещает намерение мое... Устрашася мерзости моей, ты бежишь. Я хочу говорить... Но голос мой исчез внутри сердца моего».

Кавн верен долгу, он не может преступить через законы и, боясь соблазна, бежит из города. Оставленная Вивлида сначала упрекает брата в трусости. Но потом ее мысли обращаются к богам: «Ответствуйте, ежели жар, горящий в моей крови, достоин наисвирепейших ваших наказаний, откуда же происходит, справедливые боги, что я, будучи готова затушить оный, вдруг останавливаюсь и торжествовать робею? А ежели склонность сия, произведение природы и есть наияснейший опыт ваших

милостей, то для чего же ужасное угрызение, внедрившись в душе моей, вредным своим колебанием поражает мое благополучие?»

Старинный миф в руках неизвестного автора служил целям борьбы со всякой жестокой регламентацией человеческой жизни, которая в конечном счете лишает его свободы и обрекает на страдание. Ставится вопрос о противоречиях законов природы и законов общества. Которые из них человечнее? Рассказ о преступной страсти используется автором как повод для протеста против тех существующих в современном обществе античеловеческих законов, мудрость которых якобы основана на разуме. Оттого в конце письма в духе Руссо миру современной цивилизации — враждебной людям — противопоставляется мир диких народов, где действуют законы не разума, а природы. «Для чего же, любезный Кавн, мы не в тех местах, где дикий смертный не знает употребления разума, где, располагая все по своему желанию, своим слабым сердцем одной природы простым последует законам: там нет преступления, где всякое желание законно; там плененный сестрою своею брат беспрепятственно может ощущать в объятиях оной сладостные приятности любви; и сей спокойный народ, кажущийся в наших глазах столь странным, которым глупая и тщеславная гордость дает имя *варваров,* счастливым своим стремлением достоин лучшего имени и во сто раз меньше варвар и больше человеколюбив, нежели мы» [1].

Выбор «Ироиды» о Вивлиде для перевода носит принципиальный характер. Он свидетельствует о том, что Державин был отлично знаком с просветительской литературой руссоистского типа, что ему близок идеал свободной личности. Пока эта свобода рассматривается лишь с нравственной точки зрения, как свобода чувства. Но уже здесь отчетливо выражен мотив противопоставления сердца разуму. Эта идея будет усвоена Державиным. «Языком сердца» будет он говорить в пору своей зрелости, но к этой зрелости поэт придет через трудные испытания.

Путь этот будет долгим. Следы выработки новых убеждений Державина видны в его стихотворениях, сохранившихся в рукописных тетрадях, переводах. Истори-

---

[1] «Старина и новизна», ч. II, СПб, 1773, стр. 35—36, 47—48.

ки же литературы практический разговор о Державине начинают с его од, написанных в 1779 году, или, в лучшем случае, с «Од, переведенных и сочиненных при горе Читалагае». Многие его переводы, и в частности перевод «Ироиды» о Вивлиде — первое выступление поэта в печати — игнорируются. А мотив преступной страсти и протеста против законов разума, противостоящих законам природы, развернутый в державинском переводе, через двадцать лет получит новое художественное воплощение в рассказе Карамзина «Остров Борнгольм». Трудно сказать, читал ли Карамзин державинскую «Ироиду» или оригинал, с которого она переведена, но несомненно одно: коллизия в «Острове Борнгольме» навеяна этой «Ироидой».

Карамзин перенес сюжетную ситуацию «Ироиды» в современность, подчеркнув трагизм жизни человека, фатальную неизбежность противоречий «требований природы» и «добродетели», жертвой которых является личность. Общность мотивов «Ироиды» и «Острова Борнгольм» — один из примеров связей Карамзина с русской традицией. Карамзин-поэт многим был обязан художественным открытиям Державина.

2

Осенью 1773 года в Петербург пришли грозные известия о начавшемся на далеком Яике крестьянском восстании. На подавление крестьянского восстания правительство двинуло регулярную армию. В Казани была создана Секретная следственная комиссия для сыска по делам восставших. Державин, только что произведенный в офицеры, исполняя свой долг, попросил направить его в эту комиссию. Весь следующий год Державин будет занят борьбой с восставшими, выполнением разных поручений, сбором нужных сведений. Державин-офицер действовал энергично, смело, инициативно. Но Державин-поэт, попав в самый центр величайшей крестьянской войны, оказался силою обстоятельств принужденным разбираться в причинах восстания, ненависти крестьян к своим помещикам, чиновникам, осуществлявшим власть на местах. Просветители уже в годы работы Комиссии по сочинению нового Уложения поняли всю губительность

крепостного правопорядка для России, увидели все бесчеловечие и дикость помещичьего угнетения себе подобных. Державину именно крестьянская война открыла во всей своей трагической обнаженности главный конфликт социальной жизни России.

В год бушевавшей крестьянской войны и сформируется окончательно мировоззрение Державина, родится поэт Державин. В духе времени, когда просветительские идеи имели широкое распространение, Державин окончательно и навсегда усвоит концепцию просвещенного абсолютизма. Потрясенный бедствиями народа, поэт станет пристально присматриваться к условиям его жизни. Он увидит, как чиновники и помещики грабили подданных и «питателей отечества». Вот почему в том же 1774 году в своих донесениях он уже обращается с призывом (например, к казанскому губернатору) «остановить грабительство», поскольку именно «лихоимство производит в жителях наиболее ропота, потому что всякий, кто имеет с ними малейшее дело, грабит их» [1].

Державин не стал просветителем и потому не выступал против крепостного права. Следует, правда, помнить, что и многие французские просветители в те годы не считали возможным освобождать невежественных, не готовых принять свободу крепостных крестьян. Широко известна была их формула: сначала просветить, а потом освободить. Реальные формы русского крепостничества, превратившегося в рабство, губительны для России. Они и довели народ до восстания. Это положение, по Державину, порождено злоупотреблением властей, беззаконием. С подобной практикой властей и помещиков следовало бороться. Единственным путем утверждения и восстановления справедливости могли быть, по его убеждениям, действия просвещенного монарха. Демонстративная политика Екатерины в 60-е годы утвердила легенду о ней, как о просвещенной монархине. Русские просветители Фонвизин и Новиков, как мы видели, после закрытия Комиссии преодолели эту иллюзию. Французские просветители продолжали верить в Екатерину: в то время как Державин находился по служебным делам в Саратовской губернии, в Петербурге пребывал Дидро, специально приехавший из Парижа, чтобы преподать урок

[1] «Сочинения Державина», т. V, стр. 110—111.

«философу на троне». *Быть советодателем государю* — так определил Державин свое понимание гражданского долга.

Советодателем мог стать только Державин-поэт. Под влиянием событий крестьянской войны, живя в Саратовской губернии при горе Читалагае, Державин и пересмотрел свое отношение к поэзии, выработал новое понимание места поэта в обществе. Еще в 1770 году он ставил радости любви превыше всего. Но стремление к счастью любви и радостям жизни делало человека *частным*, отделяло от жизни общей. Что же определяет подлинное достоинство человека? В чем его величие? Какова мера его ценности? В размышлении об этих кардинальных проблемах родились «Ода на великость» и «Ода на знатность», вошедшие в сборник «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» (1776). Не принадлежность к дворянству, не титулы и звания, не высокие посты в государстве определяют достоинство человека:

И в нижней части можно быть
Пресвыше, как носить корону:
Чем быть подобному Нерону,
То лучше Епиктетом слыть.

(«Ода на великость»)

Пугачев для Державина «злодей». Но злодеем является и монарх, не думающий о счастье подданных:

Емелька с Кателиной — змей;
Разбойник, расхищенник, грабитель
И царь, невинных утеснитель,—
Равно вселенной всей злодей.

(«Ода на знатность»)

Истинно великим человека делает деятельность — патриотическая, общественная, государственная,— направленная на защиту отечества, правды, справедливости.

Высокий дух чрез все высок,
Всегда он тверд, что ни случится:
На запад, юг, полнощь, восток
Готов он в правде ополчиться.
Пускай сам бог ему грозит,
Хотя в пыли, хоть на престоле,
В благой своей он крепок воле
И в ней по смерть, как холм, стоит.

(«Ода на великость»)

Человек исполнен слабостей, но он может делами своими уподобиться богам: «То должен человек сравнить себя делами им своими». Державин выдвигает пример — Петр I: «Его кто может дух имети, богам подобен будет он»; «Отечеству Румянцев друг», и потому он «велик, что в нем геройский дух». Эта философия определяет и понимание смысла собственной жизни. Он «устремляется» к «великости лучезарной», призывает ее дать ему силы для того, чтобы быть настоящим сыном отечества:

Подай и сердцу столько сил,
Чтоб я тобой одной был явен,
Тобой в несчастьи, в счастьи равен,
Одну бы добродетель чтил.

Деятельность Державина, определяющая «великость» его личности,— исполнение долга поэта-гражданина. Он должен ополчиться за правду, что бы ему ни грозило. Потому мужество — первая добродетель истинно великого человека. Оно равно необходимо воину, царю и поэту. В «Оде на великость» Державин прославляет Александра Македонского за то, что он «быть мнивши кубок с ядом, приял, не возмутился взглядом, яко божественный Сократ». Этот случай из жизни Александра Державин будет использовать для обоснования общественной роли поэта, взявшего на себя ответственность говорить правду вельможам и государям, выступать с политическими рекомендациями монарху. Позже в связи с объяснением причин, побудивших его написать переложение 81 псалма, он так программно изложил свою позицию: «Спросили некоего стихотворца, как он смеет и с каким намерением пишет в стихах своих толь разительные истины, которые вельможам и двору не могут быть приятны. Он ответствовал: Александр Великий, будучи болен, получил известие, что придворный доктор отравить его намерен. В то же время вступил к нему и медик, принесший кубок, наполненный крепкого зелия. Придворные от ужаса побледнели. Но великодушный монарх, презря низкие чувствования ласкателей, бросил проницательный свой взор на очи врача и, увидев в них непорочность души его, без робости выпил питие, ему принесенное, и получил здравие. Так и мои стихи, примолвил пиит, ежели кому кажутся крепкими, как полынковое вино, то они, однако, так же здравы и спасительны. Сверх того, ничто столько не делает государей и вельмож любезными народу и не прослав-

ляет их в потомстве, как то, когда они позволяют говорить себе правду и принимают оную великодушно»[1].

Здесь же, при горе Читалагае, Державин приступил к исполнению своей миссии, и в «Оде на день рождения Ее величества, сочиненной во время войны и бунта 1774 года», выступил с советами Екатерине — какую следует ей проводить теперь политику:

Так ты всем матерь равна буди.
Враги, монархиня, те ж люди:
Ударь еще и разжени,
Но с тем, чтоб милость к ним пролити.

В оду он было включил строфу, в которой открыто указывал на несправедливость разделения людей на рабов и тиранов:

На то ль, на то ль сей только свет,
Чтоб жили в нем рабы, тираны,
Друг друга варварством попраны,
С собою свой носили вред?
Ни тигры тигров не терзают,
Ни львы на львов не нападают,
Себя губит лишь человек.

Видимо, осторожности ради Державин исключил из первой политической оды эти социальные рекомендации. Но зато оставил другие строфы, в которых требовал извлечь урок из народного восстания, проявить гуманность к восставшим, пересмотреть политику и создать для «питателей отечества» человеческие условия существования. Только тогда

Не будут жатвы попленены,
Не будут села попалены,
Не прольет Пугачев кровей.

Ода была издана в 1776 году, но советы Державина не были услышаны Екатериной. Более того, императрица с неслыханной жестокостью расправлялась с восставшими. Карательные отряды чинили суд и расправу на местах. Тысячи повстанцев после зверских пыток были повешены. Для устрашения народа приказано было трупы долго не убирать с виселиц, расставленных на дорогах и площадях городов и деревень. По Каме и Волге плыли

---

[1] «Сочинения Державина», т. I, стр. 113—114.

сотни плотов с виселицами. Все это видел Державин и надолго запомнил. В 1783 году в прозаическом плане оды «Видение мурзы» он вновь напомнил об уроках пугачевского восстания. Поэт писал, что если цари последуют его советам и изменят политику, то «они будут мерзить тиранством и при их владении не прольется кровь человеческая, как река, не будут торчать трупы на колах и головы на эшафотах, и виселицы не поплывут реками возвещать черни о ярости лютых владетелей своих; они не будут сбирать целой фали из разных заточений, чтоб всем вместе в один час отрубить головы, они предупредят преступления премудрыми своими учреждениями, благостию и снисхождением» [1].

Это был дерзкий упрек Екатерине за ее кровавую расправу с пугачевцами. Так понимал Державин свой гражданский долг поэта говорить правду царям, выступать советодателем. Но что же именно хотел советовать Державин? Какова его программа? И была ли вообще у него эта программа? Судя по его одам — была. Первые рекомендации Екатерине Державин включил уже в оду, написанную в год восстания. В 1780 году важные политические советы были высказаны в оде «Властителям и судиям». В ряде других од мы сталкиваемся с постоянным стремлением говорить правду Екатерине, прямо или косвенно формулировать предложения, намекать на желательность тех или иных политических акций. Даже в похвальной оде «Фелица» Державин напомнил Екатерине, что она не только издает законы, но обязана, как и все смертные, исполнять их. Что представляют все эти отдельные пожелания? Случайные ли это высказывания, или они являются частью единой, тщательно продуманной программы требований к Екатерине, выработанной после пугачевского восстания? На вопрос отвечают рукописи Державина. Оказывается, *такая программа у Державина была.* Однажды он даже ее сформулировал, задумав написать оду «Видение мурзы». Не ту оду, известную каждому со школьных лет, которая начинается блистательными стихами — «На темно-голубом эфире златая плавала луна»,— но другую, первоначальную редакцию этой оды. Творческая судьба оды — одна из красноречивейших страниц не написанной еще трагической истории

[1] «Сочинения Державина», т. III, стр. 607.

распространения в России концепции просвещенного абсолютизма, заводившей в тупик многих крупных русских писателей XVIII и первой трети XIX столетия. Вот почему необходимо выяснить все обстоятельства написания первой редакции оды «Видение мурзы».

3

В 1864 году Я. Грот, комментируя «Видение мурзы», писал: «Эту оду Державин написал для отражения тех разнородных обвинений, которые возводились на него за «Фелицу», оскорбившую самолюбие многих и вместе с тем возбудившую против него зависть» [1]. Такое понимание причин создания «Видения мурзы» было усвоено всеми последующими комментаторами. Без ссылки на Я. Грота они буквально повторяют его слова. Между тем подобное истолкование оды и причин, побудивших поэта написать ее, противоречат и содержанию оды, и истории ее написания. Державин в своих «Объяснениях» записал кратко и категорически: «Сочинена в Петербурге 1783 г., мая 9 дня». Заявление это смутило Я. Грота. Если она начата 9 мая, то, значит, поэт вовсе не ставил себе задачи «отражения» тех разнородных обвинений, которые возводились на него за «Фелицу», поскольку первая часть «Собеседника», где была напечатана «Фелица», вышла из печати 20 мая. 9 мая никаких обвинений быть не могло. Я. Грот высказывает сомнение в правильности даты 9 мая и предлагает читать вместо «мая» — «июня». Но даже эта произвольная поправка дела не решает: ведь ода не была написана ни в мае, ни в июне 1783 года. Как свидетельствует сам Державин в своих «Записках», «Видение мурзы», начатое 9 мая 1783 года, было закончено весной 1784 года в Нарве, одновременно с одой «Бог». Следовательно, если допустить справедливость предположений Я. Грота, что «Видение мурзы» создано для отражения мнений тех, кто был оскорблен «Фелицей», то к 1784 году с этими мнениями Державин мог познакомиться и, завершив оду, должен был немедленно ее напечатать. Но этого-то и не сделал Державин. Ода продолжала оставаться в рукописи, и только в дальнейшем, дора-

[1] «Сочинения Державина», т. I, стр. 157.

ботав ее в 1790 году, он опубликовал ее в 1791 году в первом номере «Московского журнала» Карамзина.

Создается впечатление, что, задумав «Видение мурзы» 9 мая 1783 года, Державин по каким-то соображениям отказался от своего замысла и прекратил работу. Через год он создавал уже *другую редакцию оды*, которая долгое время не удовлетворяла поэта и потому была отложена. Факты подтверждают это предположение: Я. Грот нашел в бумагах Державина «первоначальный эскиз «Видения мурзы». Эскиз состоит из нескольких необработанных черновых стихотворных строк (35) и пространного прозаического плана. *Содержание эскиза принципиально отличается от опубликованной в 1791 году оды «Видение мурзы»*. Потому следует говорит *о двух* различных одах: «Видение мурзы» 1783 года (поэтически не реализованный замысел) и известный печатный вариант (изданный в 1791 г.).

Каков же замысел «Видения мурзы» 1783 года? Он родился в атмосфере крупного успеха «Фелицы» — оды нового типа. Она была лишена холодности, риторичности и рассудочности. Главное место в оде, посвященной императрице, заняла личность автора. Искреннее чувство уважения и любви к Екатерине было согрето теплом живого сердца умного и талантливого поэта. Екатерина не только любила похвалу, но и знала, как редко можно услышать похвалу искреннюю. И потому немедленно отблагодарила поэта, прислав ему золотую табакерку, осыпанную бриллиантами, с пятьюстами червонцами.

Екатерина прочла «Фелицу» в журнале «Собеседник любителей российского слова». Подготавливавшая новый журнал Е. Дашкова открывала его державинской одой. Первый лист «Собеседника» с «Фелицей» был показан императрице в конце апреля или в первых числах мая. Получив одобрение, Е. Дашкова уведомила Державина об успехе и желании императрицы лично поблагодарить автора оды.

Успех взволновал Державина. Екатерине понравилась ода, значит, смелость обращения к ней была одобрена. Более того, Державину стало известно, что она решила познакомиться с ним. Следовало подготовиться к представлению. Открывалась возможность приблизиться к императрице. Державин решил сразу же объясниться с ней — он не мог, не имел права упускать возможности

занять место *советодателя при монархе.* Изложением его программы и должна была стать ода «Видение мурзы». Дата, поставленная на оде — 9 мая 1783 года,— принципиальна: это день представления и день возможного заключения договорных отношений с Екатериной II.

Прежде чем сформулировать свои требования, Державин решает оградить себя от возможного гнева императрицы новым, после «Фелицы», прославлением ее достоинств и добродетелей. В отличие от других поэтов, писал Державин, он никогда не льстил, но всегда говорил искренне то, что чувствовал и думал: «Льстецами также можно назвать и тех, которые хотят к кому-нибудь поддобриться и что-нибудь выморщить, но ты меня и в глаза еще не знала, и про имя мое слыхом не слыхала, когда я, плененный твоими добродетелями, как дурак какой, при напоминании имени твоего, от удовольствия душевного плакал и, будучи приведен в восторг, в похвалу твою разные марал стихи...»

Основанием для правдивого разговора Державина с Екатериной служило его убеждение, что в ее лице Россия имеет просвещенного монарха. Потому поэт начинает с того, что излагает свое понимание ее декларативных обещаний 1760-х годов. «Твой же просвещенный ум и великое сердце снимают с нас узы рабства, возвышают наши души, дают нам понимать драгоценность свободы, толь свойственной существу разумному, каков есть человек, на что мы уповая, чувствуем свое счастие и в удовольствие сердца своего мыслим, делаем и говорим смело про себя и про тебя все то, что хотим, что пристойно гражданину, сообразующему волю свою с законами».

Общественная позиция мурзы, затеявшего исполненный правды разговор с русской царицей,— это позиция гражданина, человека, понимающего драгоценность свободы. Но автор оды — поэт. Вдохновляемый концепцией просвещенного абсолютизма, он оговаривает необходимость установления договорных отношений, которые бы определили место поэта, как советодателя, при просвещенном монархе. «Ты видишь,— говорит Державин,— что не подлое какое-либо ласкательство причиною тебе похвал моих, но твои великие добродетели и мое признательное и чувствительное сердце к оным или лучше сказать таким образом, что судьба бросила в мешочек два жребия и стала мешочек трясть: один жребий выдался

тебе, богоподобная царевна, чтоб царствовать и удивлять вселенную, а другой чтоб мне воспевать тебя и дела твои шуточными моими татарскими песнями».

Иного жребия Державин-поэт не хочет: чувство высокого долга перед отечеством отличает его от других поэтов. «То не хотелось мне быть и ныне в числе шайки стихотворцев, которых я, а особливо похвальных од подносителей, почитаю подобными нищим, сидящим с простертыми руками и ковшичками на мостах и воспевающим богатырей, которых они нимало или и вовсе не знают». Нет, Державин не хочет быть в числе «шайки стихотворцев», авторов льстивых од, не хочет быть и нищим, с протянутой рукой просящим милостыню. В его сознании — певец «Фелицы» — это советодатель монарху, искренней хвалой он покупает право говорить правду, делать рекомендации. Так определились «в мешочке» судьбы царя и поэта.

Державин предвидел, что беседа с «видением», возможно, не будет проходить гладко. Используя свой любимый образ: Александр Македонский, смело пьющий снадобье из чаши, предложенной ему его врачом, Державин пишет, что Екатерина может отвергнуть предлагаемую им чашу: «Ты мне велишь оставить чашу, в которой яд»,— с горечью отмечает он. И тут же настойчиво просит императрицу отказаться от своего намерения и поверить ему. Используя легенду об Александре и враче, он предлагает ей формулу их взаимоотношений: «но ты сделай так, как в сем случае поступил Александр: он, принимая от врача сосуд, в котором подозревал быть яду, смотрел ему в глаза, и когда приметил, что в них не было ничего коварного, ничего робкого и трусливого, то оную выпил и через то получил облегчение от своего страдания».

Так были поставлены все точки над i: «Екатерина хоть славой своей и равна Александру, но она «больна» и ее следует, и, главное, можно, излечить; «врачом» же, который приготовит целительный напиток, будет поэт Державин. Его напиток облегчит страдания, и тогда он воспоет заслуги императрицы, ибо, говорит он Екатерине, верю, что моя песня «ободрит тебя к подвигам добродетелей и усугубит твою к ним ревность».

Чем же наполнил свою чашу мурза-целитель? На какой «подвиг» хотел он «ободрить» Екатерину? *Содержа-*

нием оды и явился перечень политических, общественных и социальных мероприятий, которые должна осуществить русская императрица. Они и составляют существо начертанной Державиным программы русского просвещенного абсолютизма.

В изложении своих требований и советов Державин осторожен и тактичен. Поэт говорит не о том, что должна делать Екатерина, но о том, что как бы уже сделано ею. Дела эти, обеспечив процветание и благоденствие отечества, снискали ей вечную славу и признание потомства. Ее примеру, наверное, захотят последовать другие цари и «учинят вселенную из вертепа разбойничья блаженным эдемом». Свои рекомендации Державин и облек в форму «примеров» для будущих монархов. Каким же примерам следовали бы они? Прежде всего, они прекратили бы войны и учинили мир «без браней». Способствуя развитию мировой торговли, они «пошлют купеческие флоты за тридевять земель в тридесятое царство и, распространяя торговлю, разлиют богатство в областях своих». Предметом их внимания будет просвещение народа («они учредят народные училища и учинят всех просвещенными человеков»), забота о его здоровье и об искоренении преступлений в судах («они созиждут почтительные здания человеколюбия, совести и правосудия, куды прибегнут под покров вдовы и сироты»).

Но главным в их деятельности будут меры по установлению справедливых социальных отношений: «Они не будут выжимать из своих подданных последней крохи, как из лимонов сок, и чрез то называться премудрыми, а доставят народу упражнения, рукоделия и промыслы и будут с них то получать, чтó есть откуда взять, и тем будут содержать свое царство и награждать изобильно шапками заслуженных мурз своих».

Важнейшим условием решения проблем благосостояния народа явится составление новых законов. Державин дерзко требует восстановления работ Комиссии по сочинению нового Уложения, отстаивает право граждан принимать участие в обсуждении этих законов, устранять их погрешности: «Они допустят к себе депутатов, дабы изъясняли, не угнетают ли их сатрапы. Они велят избрать в судьи подобных себе. Сообразяся с их кротостию, мурзы будут поступать с невольниками мягкосердее, находя более удовольствия в человеколюбии, нежели в ти-

ранском самовластии. Они, пишучи законы, дадут право оные рассматривать подданным и замечать их погрешности, и если подданные их того делать не будут, то не они виною будут недоразумений в законах, но низкие души, которые поопасутся говорить правду, чтоб не лишиться мнимого своего счастия: ибо оного нет, кроме чувства истины».

Эти будущие монархи, «последователи» Екатерины, «будут сносить грубую правду и тем более будут, нежели оную напишут в законах своих в наставление другим, более нежели какие-либо победят закоренелые предрассуждения и воинства целого мира, ибо они тогда победят самих себя. Они нимало за то гневаться не будут, ежели им скажут, что они имеют страсти, ибо страсти человекам свойственны». Снося «грубую правду», монархи никогда не будут держать возле себя «сатрапов», угнетающих подданных, высокие чины и звания не будут давать «дуракам и шутам», но только заслуженным людям, истинно любящим отечество и высоко понимающим долг свой перед подданными. «Вельможи их будут столь же кротки, не злопамятны, не мстительны, как их владетели».

Вся эта похвала будущим последователям Екатерины была не только программой проведения политики, отвечающей интересам отечества и народа, но и косвенным упреком царствующей монархине. Сейчас окружающие ее вельможи или «дураки и шуты», или мстительные, корыстолюбивые люди, а наместники — сатрапы, угнетающие народ; это они выжимают из народа последние крохи, «как из лимонов сок». Это она, Екатерина, называя себя «премудрой», разогнала Комиссию и остановила работу по составлению новых законов, не захотев советоваться с подданными. Это она жестоко расправилась с крестьянским восстанием... В этой-то связи и было высказано осуждение ее мстительной политики, о которой говорилось выше. («Не прольется кровь человеческая, как река, не будут торчать трупы на колах и головы на эшафотах, и виселицы не поплывут реками возвещать черни о ярости лютых владетелей своих» [1].)

Все это писалось сгоряча, искренне, с подлинным мужеством. Самая возможность возникновения такой оды — беседы мурзы с Екатериной, характер и масштаба «гру-

---

[1] «Сочинения Державина», т. III, стр. 606—608.

бой правды», сказанной в лицо монарху, объем предъявляемых требований — объясняется, несомненно, глубокой верой Державина, что в лице Екатерины он встретил действительно просвещенного монарха. Поэт стал жертвой ее фарисейской политики. В своем политическом развитии он бесконечно отстал от русских просветителей, освободившихся от иллюзий в 1769—1772 годах. В 1782 году на петербургской сцене шел «Недоросль». Один из героев комедии — Правдин — считал, что Стародума должно призвать ко двору, «за тем, за чем к больным врача призывают». Фонвизин устами Стародума ответил, что «тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит». В 1783 году Державин захотел исполнить совет Правдина. Высокое понимание роли поэта определило в момент, казавшийся для того подходящим, желание стать «врачом» и заняться лечением русского самодержавия. Это была иллюзия. Но замысел создания оды «Видение мурзы» и составление ее прозаического плана — свидетельство личного мужества поэта, глубоко усвоившего некоторые просветительские истины.

«Видение мурзы» могло стать одним из лучших произведений русской гражданской поэзии. Но не стало. Подробный план не получил поэтической реализации. Задуманное стихотворение не было написано. Что же случилось? Никаких прямых объяснений Державина не сохранилось. Но некоторые факты и документы могут помочь понять ту драму, которую пережил в эти майские дни поэт.

Все началось с представления императрице — оно состоялось, но прошло не так, как виделось Державину. Судя по «Видению мурзы», Державин был убежден, что, позвав к себе поэта, Екатерина станет с ним разговаривать с глазу на глаз. Только в этих условиях могло состояться объяснение с императрицей, могли быть заключены договорные отношения. А вот как в действительности его встретили: «представлен был автор императрице в воскресный день, в кавалергардской комнате, при множестве зрителей; ...подойдя к нему, в нескольких шагах остановилась и, осмотрев быстрым взором с ног до головы несколько раз автора, подала наконец ему руку. Сего величественного вида не мог он никогда забыть» [1].

---

[1] «Сочинения Державина», т. III, стр. 605.

Прием был неожиданно холоден. «Тартюф в юбке» разыграл очередную комедию: удовлетворенная похвалами, изложенными в «Фелице», щедро наградив автора оды, позволив даже допустить его к себе, Екатерина использовала встречу для того, чтобы выразить свое недовольство смелостью и недостаточной почтительностью поэта. Это подтверждает Державин: «Императрица, как бы не догадываясь, что похвалы в «Фелице» относятся к ней, показывала вид, будто она удивляется смелости, с какою эта ода написана» [1].

Так Державин объяснил поведение Екатерины через двадцать пять лет. В день представления все было, видимо, еще хуже, драматичнее: Державину дали понять — и это при всех,— что им недовольны. Поэт был ошеломлен. Рушились все планы и надежды. Нечего было и думать о том, чтобы Екатерина согласилась приблизить его к себе в качестве «врача». Более того, закрадывалась тревога — не грозит ли ему опала? Что такие мысли рождались, свидетельствует черновой набросок стихотворения, написанный немедленно после представления. Видимо, Державин почувствовал необходимость оправдаться перед императрицей.

Молитва принята пророком,
Достиг мой глас ее ушес.
Фелица! Я твоих слов током
И зреньем наслажден очес.
В подножьи твоего престола,
Касаяся земного дола,
В чертогах царских золотых
Я лобызал прах ног твоих,
И зрел я всю твою вселенну
С ужасной трона высоты,
На коем душу вознесенну,
Как солнце, миру кажешь ты.
Я зрел...

В эскизе «Видение мурзы», обращаясь к Екатерине, Державин с достоинством отвергал упреки тех, кто считал преступлением его смелость: «я не лобызаю праха твоих ног». Собираясь идти в Зимний дворец, он не хотел просить милостей и подачек. Вернулся же из дворца испуганный человек, который готов даже исполнить то,

[1] «Сочинения Державина», т. I, стр. 164.

чего требовали придворные, чего хотела сама императрица: «Я лобызал прах ног твоих...» Строки эти запечатлели пережитую поэтом драму.

У Державина хватило мужества и достоинства не дописать подобострастное стихотворение. Но необходимость в объяснении осталась. И вместо «Видения мурзы» была написана ода «Благодарность Фелице». Благодарность за то, что ему милостиво разрешают воспевать императрицу. В оде он пытался объяснить, что «смелость» его (в простом слоге излил свое чувство восхищения добродетелями императрицы) порождена искренностью, что его «сердце благодарно к тебе усердием горит». «Объяснительные» стихи утратили силу, энергию, жар чувства. И все же Державин оставался Державиным и здесь — рядом с холодными словами благодарности вновь прозвучало искреннее признание. В стихотворении появилась угодливая покорность. Но в конце оды поэт осторожно и деликатно намекнул, что вряд ли скоро окажется способным вновь воспевать «богоподобную царевну». С прозаической деловитостью, чуть иронично он перечисляет те обстоятельства, которые — если они удачно сложатся — помогут ему вновь писать о Фелице:

Когда небесный возгорится
В пиите огнь, он будет петь;
Когда от бремя дел случится
И мне свободный час иметь,
Я праздности оставлю узы,
Игры, беседы, суеты,
Тогда ко мне приидут музы,
И лирой возгласишься ты.

Державин не ошибся в своем предположении: «небесный огнь» не возгорелся в его душе, и он не написал больше стихов, подобных «Фелице». На первый взгляд покажется парадоксальным утверждение, что *прославленный «певец Фелицы» написал, в сущности, только одно стихотворение в ее честь:* только в «Фелице» со всем жаром верующего сердца он рассказал о пленивших его добродетелях русской царицы, отступив от одических традиций, хвалил ее «простым слогом», с позиций поэта-гражданина, не умевшего скрывать своих личных мнений, оценок, убеждений. Это державинское понимание своего долга полностью проявилось в эскизе «Видение мурзы»: желание *быть певцом Фелицы значило для него*

установление договорных отношений между поэтом и императрицей. Он и дальше пел бы самозабвенно Фелицу, прославлял ее имя в веках, если бы она, действуя как просвещенная монархиня, смело обновляла законодательство, осуществляла нужные стране и народу реформы. Замысел рухнул. Ода «Фелица» осталась одинокой.

Правда, Екатерине посвящены были еще две оды: «Изображение Фелицы» (1789) и «Видение мурзы» (редакция 1791 г.). «Изображение Фелицы»—в самом деле хвалебная ода. Она написана в традиционном плане. Державин изменил себе. Безудержно превознося в очень длинной, без нужды растянутой оде достоинства Екатерины, он демонстративно угождал вкусу Фелицы. Ей нужна была хвала, а не державинское личное чувство. Лесть и входила в замысел Державина, подсказанный неприятностями по службе. Оболганный врагами, Державин в конце 1786 года был снят с поста тамбовского губернатора и предан суду сената. Он бросился в Петербург искать защиты. Добился приема у Екатерины. Она встретила поэта холодно, но обещала определить «к другому месту». Шли месяцы, суд отменили, но назначения не последовало. Было ясно — от него ждали стихов. В «Записках» Державин поясняет причину написания оды: «Не оставалось другого средства, как прибегнуть к своему таланту. Вследствие чего написал он оду «Изображение Фелицы», и к 22-му числу сентября, то есть ко дню коронования императрицы передал...» [1]

Переданная через фаворита Зубова ода очень понравилась Екатерине. Именно такая искусная хвала нужна была ей. В «Изображении Фелицы» победил Державина-поэта Державин-чиновник, связанный с двором.

Ода «Видение мурзы» посвящена Екатерине, но поэт не воспел в ней «добродетели Фелицы». Через семь лет Державин счел нужным объясниться по поводу написания «Фелицы». «Фелицу» Державин ценил высоко. Ода была ему дорога и тем, что, отступая от угодной царям традиции похвальной и льстивой оды, он выразил свое личное отношение к монархине, дал свою восторженную оценку ее добродетелям, и тем, что ода могла послужить основой для заключения договорных отношений с царицей. Екатерина, как мы видели, своей холодностью во

---

[1] «Сочинения Державина», т. VI, стр. 611.

время встречи подчеркнула, что она дарует ему милость воспевать себя, но не оценивать ее поступки. Для объяснения Державин решил использовать форму беседы мурзы с явившимся ему видением — Фелицей.

В «Видении мурзы» 1791 года Державин, не вступая в договорные отношения с Екатериной, как то было в прозаическом эскизе 1783 года, *отстаивает свои принципы написания «Фелицы», свою независимость*. Екатерина осталась недовольной характером державинской похвалы. Потому поэт заставляет императрицу заявить, что похвала царям всегда лесть, а лесть развращает их, ибо они слабы, как все люди. Позолотив пилюлю, Державин писал:

Владыки света люди те же,
В них страсти, хоть на них венцы;
Яд лести им вредит не реже,
А где поэты не льстецы?

Мурза говорит Фелице: ты разгневалась на меня за личную мою похвалу («была сурова столь и гневна»), вслед за тобой напали на автора и твои приближенные, и пришлось «за кажду мысль, за каждый стих ответствовать лихому свету и от сатир щититься злых». В «Объяснениях» Державин так комментировал эти строки: «Пиит сими стихами дает императрице знать, что и без ее притворства многие на него разгневались из вельмож за сии стихи» («Фелица». — *Г. М.*). Недовольство царицы и нападки вельмож — одного происхождения: всех не устраивала смелость поэта, высказавшего свое личное мнение. Державин отвергает эти упреки:

Довольно кадиев, факиров,
Которы в зависти сочли
Тебе их неприличной лестью;
Довольно нажил я врагов!

Завершалась ода декларацией независимости поэта, отстаиванием искренности, как решающего критерия той новой поэзии, которую утверждал Державин. «Лихому свету», толпе вельможных недоброжелателей, самой императрице Державин бросал гордые стихи:

Но пусть им здесь докажет муза,
Что я не из числа льстецов;
Что сердца моего товаров
За деньги я не продаю
И что не из чужих анбаров
Тебе наряды я крою.

«Видение мурзы» и объясняло, почему Державин не писал больше стихов о Фелице. Он написал их однажды — не за деньги, а от полноты своего щедрого сердца, без лести. Сейчас в поэтическом «анбаре» Державина не было «нарядов» для Екатерины, вера в ее добродетели не была теперь «товаром» его сердца.

Историки литературы державинское разочарование в Екатерине относят к 90-м годам. Г. А. Гуковский писал: «Когда в результате тесного личного общения с Екатериной, приблизившей к себе своего певца (с декабря 1791 года он был назначен кабинет-секретарем императрицы.— *Г. М.*), Державин начал разочаровываться в том идеализированном образе, который он себе создал, и стал убеждаться, что отнюдь не все ее дела «суть красоты»,— тема Фелицы в его творчестве замирает. Присяжный «певец Фелицы», несмотря на прямые и недвусмысленно заявленные Екатериной ожидания от него новых хвалебных стихов, не мог принудить себя писать в прежнем роде. «Несколько раз принимался, запираясь по неделе дома,— рассказывает он сам,— но ничего не мог написать»,— и тут же поясняет: «Не мог воспламенить так своего духа, чтобы поддерживать прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями». А личному секретарю Екатерины, призывавшему его продолжать писать хвалебные оды последней, он резко отвечал: «Богов певец не будет никогда подлец» [1]. Факты свидетельствуют, что разочарование началось раньше — с лета 1783 года, что после «Фелицы» Державин уже не мог «воспламенить поэтического духа» для поддержания своего идеала.

Державин не был просветителем, не был политическим бойцом. Но вся его деятельность поэта вдохновлялась высоким идеалом гражданского служения родине. Стремясь занять место советодателя при Екатерине, он хотел добиться максимальных результатов. Когда это не вышло, пришлось удовлетвориться малым. Он пытался вновь напечатать оду «Властителям и судиям», вырезанную в 1780 году из «Санкт-Петербургского журнала», чем навлек на себя гнев императрицы и обвинение в якобинстве. В других одах он излагал некоторые «истины»

---

[1] Цит. по кн.: История русской литературы, т. IV, ч. 2, изд-во АН СССР, М.—Л. 1947, стр. 396—397.

в качестве осторожного совета или критики действий правительства. Наиболее резко звучали «истины» о придворной знати, о вельможах, окружавших Екатерину (ода «Вельможа»). Все эти гражданские стихи сыграли значительную роль в общественной и литературной жизни не только в момент своего появления, но и в последующем, в первой четверти XIX столетия. Именно потому Державин и гордился ими. В «Памятнике» свое право на признание потомством он мотивировал тем,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Говорить царям истину с улыбкой — такова формула вынужденного компромисса. Начал же поэт с того, что собирался отстоять свое право беспрепятственно говорить монарху «грубую правду».

4

В основе убеждений поэта Державина, сложившихся к 1774 году, лежала идея «великости» человека, которую он осуществляет в деятельности на благо отечества и народа. «Великость» личности поэта — в исполнении своего гражданского долга. Потому предметом поэзии должна была стать не частная жизнь личности, но судьба родины. Традиция подсказывала пригодный для этого жанр — ода. Державин и написал четыре оды, которые издал в 1776 году.

В ранних стихотворениях Державин категорически отвергал стилистику оды. Даже в первой «Оде Екатерине II» (1767) он пытался отстоять свой путь в поэзии, дерзко полемизируя с авторами од:

На что ж на горы горы ставить
И вверх ступать как исполин?
Я солнцу свет могу ль прибавить,
Умножу ли хоть луч один?
Твои, монархиня, доброты,
Любовь, суд, милость и щедроты,
Без украшениев сияют!
Поди ты прочь, витийский гром!
А я, что россы ощущают,
Лишь то моим пою стихом.

Не трудно заметить, что здесь собраны поэтические формулы, типичные для Ломоносова, определявшие его «витийский гром». Державин, в частности, имеет в виду «Оду Елизавете» 1746 года, где были и «исполин», и «горы, поставленные на горы», и т. д. Теперь же, в 1774 году, Державин, воодушевленный идеей создания высокой гражданской поэзии, решил в достижении цели следовать за Ломоносовым. Но следование обернулось прямым подражанием, повторением чужих стилистических фигур и образов. Описывая, например, героические дела Алкида в «Оде на великость», он невольно «пел» с чужого голоса; для выражения своих чувств он использовал образы, созданные другим поэтом: то, что в 1767 году он высмеивал («На что ж на горы горы ставить»), теперь употреблял всерьез:

Алкид, геройством возбужден,
Прогнать из света злобу тщится.
Он в путь течет средь бездн, средь блат,
Из корней горы исторгает,
Горами страшными бросает,
Шагами потрясает ад.

Поэт остро и болезненно ощущал утрату своей поэтической индивидуальности. Позже Державин так характеризовал мучившее его противоречие: «Правила поэзии почерпал из сочинений г. Тредиаковского, а в выражении и штиле старался подражать г. Ломоносову, но не имея такого таланту, как он, в том не успел. ...Хотев парить, не мог выдерживать постоянно красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару великолепия и пышности» [1].

Собственный опыт подсказывал, что истинной поэзию делает неповторимость слога, передающего индивидуальность поэта. Правила и подражания образцам мешали Державину. В их преодолении открывался путь к самобытной оригинальной поэзии. Потому, — вспоминал Державин, — «с 1779 года избрал он совсем особый путь». Державин объявил 1779 год рубежом в своем творчестве потому, что тогда в журнале «Санкт-Петербургский вестник» он напечатал оды нового типа: «На смерть князя Мещерского», «Ключ», «На рождение в севере порфирородного отрока». Но выработка нового слога началась

---

[1] «Сочинения Державина», т. VI, стр. 443.

раньше, сразу же по напечатании од, сочиненных при горе Читалагае.

В 1776—1778 годах были написаны три песни — «Пикники», «Кружка» и «Песенка отсутствующего мужа». Предметом изображения в них были избраны события собственной жизни. Веселый пикник на мельгуновской даче на Петербургском острове, хвала кружке, «красе пирующих друзей, забав и радостей подружке», печаль разлуки с милой сердцу молодой женой. В поэзию свободно вошла личность Державина. Стихи становились летописью жизни реального человека. При этом нарушено традиционное представление о значительном и высоком, о «низком» и частном в жизни человека. Державин свободно вводит в поэзию любые факты. Их право на поэтическое воплощение в том, что они действительны и подлинны, их значительность в том, что они воссоздают момент человеческого существования. В «Песенке отсутствующего мужа» говорится о пустячном событии — вскрывшаяся река помешала Державину немедленно вернуться к жене, задержала его на другом берегу. Но это событие проявило силу любви, помогло еще яснее почувствовать тепло и радость обретенного счастья. Тем самым частный факт становился значительным, он оказывался способным передавать состояние человеческой души.

Но «ворвавшаяся» в поэзию личность Державина раскрывалась односторонне — лишь в сфере бытовой и интимной жизни. Действительный же человек существует в единстве общего и частного. В «Песнях» еще не было нужного синтеза — к нему поэт шел настойчиво и уверенно. Важный шаг в обновлении поэзии был сделан в следующем, 1779 году.

5

Новая философия человека помогала одерживать крупные победы в живописи, драматургии и прозе. Лирическая поэзия дольше других родов литературы оказалась скованной «правилами». К концу 70-х годов на поэтическом поприще не было крупных поэтов. Появлявшиеся стихи принадлежали не очень даровитым авторам. Приверженность традиционной поэтике превращала их в эпигонов. Создаваемые по образцам оды, бесконечно

далекие от жизни, холодные, риторические витийственные сочинения все более подрывали авторитет жанра. Многие поэты, связанные с Сумароковым, утрачивали вкус к оде и пытались найти себя в других жанрах. Херасков трудился над созданием героической поэмы, которую издал в 1779 году. Богданович плодотворно работал над шутливой поэмой «Душенька». Княжнин все силы отдавал драматургии. Молодые поэты — Капнист, Львов и Хемницер — сблизились на почве недовольства существующей поэзией. Они были заняты поисками путей создания самобытной оригинальной поэзии. Львов пропагандировал в дружеском кружке народную песню. Интересы кружка оказались близкими Державину. Написанные им в конце 70-х годов стихотворения выдвинули его на первое место в кружке. В атмосфере недовольства традиционной поэзией, сочувствия друзей и родились три новые оды Державина 1779 года.

Обилие эпигонских од не могло скомпрометировать жанра. У него было славное прошлое. Опыт Горация и Ломоносова свидетельствовал, что можно и в оде быть оригинальным. Но оду следовало *обновить*. Державин и принялся *осваивать оду для воспроизведения реального мира* — человека и окружающей его природы. Действительность начала свое вторжение в высокую поэзию. В 1805 году, подводя итоги сделанному, Державин записал, что его поэзия есть «истинная картина натуры» [1].

Первым стихотворением 1779 года была «Ода на смерть князя Мещерского». Оно сохраняло все внешние формы традиционной оды. Посвящалась она памяти знатного человека, написана была четырехстопным ямбом. Ее содержание — философское размышление о бренности и скоротечности жизни,— вызывало в памяти множество других од, написанных на ту же тему. Ее слог подчеркивает строгость, торжественность и высокость дум поэта.

Но в старые мехи было влито новое вино. Ода была превращена в исповедь: человек, осознающий себя личностью, столкнулся с трагизмом бытия; чем острее осознавались им свои духовные богатства, неповторимость индивидуальной жизни, тем трагичнее воспринимал он

[1] «Сочинения Державина», т. IX, стр. 260.

смерть, беспощадно уничтожавшую высшие ценности бытия. Ода и раскрывала в напряженном, исполненном экспрессии слоге смятенное состояние духа. Традиционные размышления о смерти утратили риторичность, отвлеченность и рассудочность, они были согреты живым теплом сердца поэта.

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает...

Все в оде точно и конкретно: умер Мещерский, друг поэта. Горем и думами поэт делится со своим приятелем Перфильевым. Жизнь и смерть для него не отвлеченные понятия. Живой Державин стоит в доме Мещерского, у гроба, в котором лежит хозяин, еще совсем недавно принимавший у себя своих друзей:

Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился;
Здесь персть твоя, а духа нет,
Где ж он? — Он там.— Где там? — Не знаем.
. . . .
Где стол был яств, там гроб стоит.

Ставить гроб с покойником на стол — бытовой обычай. В стихах быт и бытие сливаются воедино. Потому и бытовое явление — бой часов в комнате, где лежит умерший, превращается в голос судьбы.

Ода классицизма принципиально антииндивидуалистична. Встав «на свой путь», Державин совершает переворот в поэзии потому, что создает лирику *индивидуального, реально существующего человека.* Новое искусство одерживало победы и завоевывало признание у читателей потому, что развернувшаяся антифеодальная борьба создавала условия для рождения антифеодальных представлений о человеке. Антииндивидуалистическая лирика катастрофически устаревала. Появилась нужда в поэзии, связанной с жизнью, в поэзии, открывавшей внутренний мир самодовлеющей человеческой личности. Величие Державина-поэта в том и состояло, что он услышал требование своего времени и удовлетворил его.

Лирика Державина лишена субъективизма. Она автобиографична, но жизнь человека и поэта Державина раскрыты объективно: он — часть мира. Его чувства, представления, желания действительны и конкретны, как

окружающая его природа, как другие люди, они обусловлены временем и обстоятельствами жизни.

Смерть, трепет естества и страх!
Мы — гордость с бедностью совместна;
Сегодня бог, а завтра прах...

Убеждение Державина в божественной природе человека — выношенная и выстраданная философия жизни. Через несколько лет она будет с потрясающей силой раскрыта в оде «Бог». Мысль о неизбежном конце заставляет с грустью вспомнить о прожитых годах, об ушедшей навсегда юности.

Как сон, как сладкая мечта,
Исчезла и моя уж младость;
Не сильно нежит красота,
Не столько восхищает радость,
Не столько легкомыслен ум,
Не столько я благополучен;
Желанием честей размучен,
Зовет, я слышу, славы шум.

Здесь каждое слово — правда. Державину уже исполнилось тридцать шесть лет. Благополучие, к которому стремился он, так и не пришло. «Желание честей», многолетняя борьба за чины и звания действительно измучили его. Слова об ожидающем его «шуме славы» — искренние признания в том, что избранный им путь в поэзии себя оправдает, принесет ему известность и признание.

Новаторство проявилось и в стихотворении, написанном по случаю рождения в 1777 году первенца Павла — Александра. Сначала Державин, как и другие поэты, откликнулся на событие традиционной одой, но не напечатал ее. Через два года он создал и напечатал новое произведение, и это была не торжественная ода, а легкое, шутливое стихотворение. Ему дано было принципиально новое заглавие: «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока». Не ода, а «стихи». Такого жанра поэты классицизма не знали.

В оде обязательно действовали мифологические боги. Хвала монарху облекалась с помощью мифологии в аллегорические образы. Херасков в «Оде на день рождения ее императорского величества» (1763) писал: «Прекрасно солнце в дни весенни приемлет новые красы: от нас Бо-

реем унесенны, приятны отдает часы»; «Покойся, Марс российский, ныне, под тенью мира отдыхай» и т. д. Ода Сумарокова «Государю-цесаревичу Павлу Петровичу в день его тезоименитства июня 29 числа 1771 года» начиналась так:

Взойди, багряная Аврора,
Спокойно в тихи небеса!
В лугах цветы рассыпли, Флора,
Цветами украси леса!

Державин свои «Стихи» тоже начинает с мифологических образов, но *в соответствии с уже сложившейся русской бурлескной традицией* (Барков—Чулков—Майков) он дерзко снижает высокую образность оды, очеловечивает богов и рассказывает об их делах шутя и балатуря:

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал инеи пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал,
Вся природа содрогала
От лихого старика...

Снижая мифологические образы, Державин отказывался от пародии. Его цель изобразить подлинную действительность — русскую зиму. Одических богов он превращает в сказочных героев. Его Борей — «седобородый», «лихой старик» — русский дед-мороз. Образ утрачивает аллегорический характер и оказывается способным поэтически воссоздавать русскую зиму.

Убегали звери в норы,
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы прятались в дуплах;
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать сатиры руки
Собирались вкруг огней.

Принципиальная новизна эстетических позиций Державина подчеркнута здесь в слове: оно, вопреки классицистическим правилам, обрело способность передавать объективность и предметность мира. Оттого вся нарисованная

картина достоверна, она исполнена поэзии самой жизни. Точность слова выдержана и тогда, когда Державин пишет «убегали звери в норы», «пчелы прятались в дуплах» и когда упоминает о сатирах, греющих руки у костра: «сатиры» — шутка, она не мешает передавать подлинность русских нравов.

Шутка — главная стилистическая особенность новой поэзии Державина. Позже он поставит себе в заслугу создание «забавного русского слога». Именно этот «забавный слог» помогал Державину раскрывать во всем, о чем он писал свою личность. *Шутка выявляла склад ума, манеру понимать вещи, взгляд на мир, свойственный поэту Державину, как неповторимой индивидуальности.* Оттого в стихах «На день рождения в Севере порфирородного отрока» Державин отказывается от обязательного в одах и всеобщего для поэтов-классицистов правила уподоблять будущего императора мифологическому или историческому герою. Уподобление он заменяет *советом*, искренним, идущим от сердца пожеланием: *«Будь на троне человек»*.

После 1779 года Державин уверенно пойдет по своему пути. Созданная им новая лирика получила признание у современников. Последующее поколение поэтов будет опираться на его художественные открытия.

6

Как же рассматривают современные историки литературы творчество Державина? Усилиями советских литературоведов, и прежде всего Г. А. Гуковского и Д. Д. Благого, сделано много для того, чтобы преодолеть традиционные представления о Державине, «певце Фелицы», последнем оплоте русского классицизма. Еще в 1939 году Г. А. Гуковский, в результате тщательного изучения, смог дать исторически конкретную характеристику творчества Державина, оценить совершенный им переворот в поэзии. Вот его главные выводы.

«В самых основах своей эстетики и в особенности в своей конкретной поэтической деятельности Державин отвечал на художественные запросы, поставленные передовыми мыслителями его времени, теоретиками грядущего

романтизма и раннего буржуазного реализма — Винкельманом и, с другой стороны, Дидро»[1].

Главным и решающим открытием Державина было открытие личности. В его стихах создан образ живого, реального человека, раскрытого в своих многообразных связях с окружающим его подлинным миром русской жизни. Тем самым поэт отвечал на великий запрос своего времени. «Ведь идея личности человека, требующего прав на внимание к себе именно потому и только потому, что он человек, а не потому, что он дворянин или сановник, была выражением прогрессивного требования «прав человека и гражданина». Ведь культ человеческого в человеке рвал в искусстве и идеологии путы феодального и церковного угнетения личности, путы, сковывавшие земные стремления человека...» «Ничего дворянского, ничего сословного нет в человеческом идеале, созданном Державиным и воплощенном образно в герое-авторе его поэзии, независимо от реакционных политических высказываний его од» (416—417).

Начав изображать реального человека в окружении подлинных событий и обстоятельств жизни, быта, природы и вещей, Державин оказался способным раскрыть национальную обусловленность характера своего героя. Г. А. Гуковский ссылается на мнение Белинского, который первым подчеркнул народность поэзии Державина, его умение раскрыть в стихах «русский ум». «Ум Державина,— писал Белинский,— был ум русский, положительный, чуждый мистицизма и таинственности... его стихиею и торжеством была природа внешняя, а господствующим чувством — патриотизм». В его стихотворных посланиях, сатирических одах «видна практическая философия ума *русского;* посему главное отличительное их свойство есть *народность,* народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума *русского,* в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени». В Державине, по Белинскому, «мы имеем... *великого, гениального русского* поэта, который был верным эхом жизни русского народа, верным отголоском века Екатерины II»[2].

---

[1] Г. А. Гуковский, Русская литература XVIII века, Учпедгиз, М. 1939, стр. 397. (Дальнейшие ссылки в тексте.)

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 49, 50.

Классицизм требовал от поэтов анализа действительности. Они должны были «аналитическими определениями указывать логическую сущность» не предмета, но понятия. Державин отвергает этот принцип и утверждает метод изображения действительности, раскрытие сущности видимого, чувствами познаваемого предмета в его конкретных формах, цвете и т. д. Именно потому, указывает Г. А. Гуковский, «Державин открыл для русской литературы природу, пейзаж; до Державина природа давалась в эклогах, песнях, поэмах совершенно условно, не конкретно» (410).

Державин разрушил всю систему жанрового мышления поэтов, утвержденную классицизмом. «До Державина все элементы художественного произведения подчинялись принципу согласованности друг с другом по закону искусства и жанра: «высокая» тема сочеталась с «высокой» лексикой и т. д. Державин выдвинул новый принцип искусства, новый критерий отбора его средств,— принцип индивидуальной выразительности. Он берет те слова, те образы, которые соответствуют его личному, человеческому, конкретному намерению воздействия. «Высокое» и «низкое» у него сливаются. Он отменяет жанровую классификацию. Его стихи — не проявление жанрового закона, а документы его жизни» (411).

Реальный анализ художественной системы Державина приводил Г. А. Гуковского к необходимости определить основы его художественного метода. Для исследователя ясно, что «поэтическая система классицизма оказалась радикально разрушенной Державиным» (414). Но, разрушая старую систему, Державин создавал новую. «В самой сущности своего поэтического метода Державин тяготеет к реализму. Он впервые в русской поэзии воспринимает и выражает в слове мир зримый, слышимый, плотский мир отдельных, неповторимых вещей. Радость обретения внешнего мира звучит в его стихах». «Трудно оценить теперь значение переворота, произведенного в этом отношении Державиным» (409—410).

Выводы Г. А. Гуковского, сделанные четверть века тому назад, открывали новые и широкие перспективы в понимании подлинного смысла эстетического развития второй половины XVIII столетия. Их ценность тем значительнее, что они были сделаны сразу после преодоления советским литературоведением груза вульгарно-со-

циологических концепций, когда еще только начинался этап подлинно научного, конкретно-исторического изучения русской литературы. За прошедшие годы усилиями нескольких поколений исследователей сделано много для понимания подлинного характера литературного движения и борьбы в последней четверти века. Но поставленные Г. А. Гуковским проблемы не подверглись дальнейшей разработке. А требовала, в первую очередь, своего объяснения сама *возможность появления* новаторской поэзии Державина. Был ли Державин исключением, или разрушение им основ эстетического кодекса классицизма в поэзии было закономерным явлением в литературе 60—80-х годов? Новатор Державин был одиночкой или находился в ряду тех, кто раньше его и одновременно с ним делал то же дело? Лишь в последнее время, после плодотворного рассмотрения деятельности русских просветителей, выяснения существа их не только идеологических, но и эстетических позиций становится ясно, что *державинские открытия едва ли не самое плодотворное и значительное явление художественной жизни 70—80-х годов, что его «переворот» есть один из важнейших моментов «литературной революции», в ходе которой рождалась новая литература.*

К сожалению, выводы Г. А. Гуковского не послужили исходной точкой для изучения существа историко-литературного развития последней трети века. В последнее время широкое распространение получила концепция Д. Д. Благого, для которой характерна парадоксальная противоречивость оценок особенностей творчества Державина. В ходе реального анализа стихотворений Державина исследователь устанавливает важнейшие черты художественного метода поэта. «Появление в «Фелице», взамен условного одического «я», некоего отвлеченного певца вообще,— живой личности автора, со сложным, «многострунным» отношением к действительности», «причем очень важно, что эта впервые ярко заявляющая себя в нашей поэзии XVIII века индивидуальная личность заключает в себе и некоторые черты «народности» — национального характера». «Наряду с широчайшим охватом современности, второй замечательной и для того времени глубоко новаторской особенностью поэзии Державина является ее автобиографичность».

Державин уже в «Фелице» соединил «патетическое с комическим». А в этом, по словам Белинского, проявилось «умение представлять жизнь в ее истине». Стихи Державина, как и комедия «Недоросль», утверждает Д. Д. Благой, были «существенным шагом вперед на пути к изображению «жизни в ее истине», то есть к реалистическому искусству слова». «В стихах Державина впервые в русской поэзии с такой живописной яркостью и художественной силой предстает и окружающая человека природа». Державин разрушил жанровую поэтику классицизма с ее разделением действительности по категориям «высокого» и «низкого», «возвышенного» и «смешного», отказался от «иерархической» системы «строго отграниченных друг от друга, ни в каком случае не смешивающихся между собой литературных жанров, и столь же строго прикрепленных к каждому из них различных литературных «штилей» [1].

Нетрудно заметить, что объективный анализ привел Д. Д. Благого почти к тем же результатам, к которым пришел и Г. А. Гуковский. Но они расходятся в понимании основ художественного метода поэта. Ответ на вопрос — в чем состоит существо новаторских черт и особенностей поэзии Державина — неожидан. «Однако,— пишет Д. Д. Благой,— разломав рамки жанровой и стилистической системы классицизма, Державин не смог дать новый, более высокий художественный синтез». Более того, Державин не смог «поднять наше литературное развитие на качественно новую ступень». Но если Державин не смог создать новый синтез, не смог поднять ни поэзию, ни литературу в целом на качественно новую ступень, не значит ли это, что поэт оставался на прежних эстетических позициях классицизма? Д. Д. Благой отвечает на этот вопрос утвердительно: «Поэзия Державина развивалась в русле классицизма» [2].

Подобное заявление сделано вопреки фактам. «Новаторские особенности» поэзии Державина, отмеченные самим исследователем, приходят в противоречие с его собственной схемой, по которой реализм есть «совокупность признаков», впервые явившаяся как целое в творчестве

[1] Д. Благой, Гаврила Романович Державин.— В кн.: Г. Р. Державин, Стихотворения, Библиотека поэта, изд-во «Советский писатель», Л. 1957, стр. 29, 51, 28, 52, 63.

[2] Там же, стр. 65, 62.

Пушкина. Потому-то, в угоду схеме, Державин и объявляется странным феноменом. *Разрушив* систему классицизма, Державин развивался *в русле классицизма.* Поэзия Державина трактуется как высший этап классицизма. Но классицизм этот особого типа: классицизм, открывший человека, как индивидуальность, впервые запечатлевший объективный, предметный, вещный мир, впервые изобразивший русскую природу, классицизм, наделенный чертами народности, отказавшийся от иерархической системы отделенных друг от друга жанров, классицизм, смешавший «патетическое с комическим» и начавший «представлять жизнь в ее истине», то есть реалистически. Приверженность к схеме заставляет ученого игнорировать подлинное содержание эстетического развития эпохи.

Концепция Д. Д. Благого популяризируется в последних работах, посвященных Державину. А. В. Западов пишет: «Творчество Державина развивалось в русле русского классицизма, но в то же время значительно выходило за его пределы». «В поэзии Державина сказались и воздействия новых литературных веяний. Ей свойственны отдельные черты романтического подхода к действительности. Не чужд был Державин и влиянию сентиментализма. И при всем этом он оставался тесно связанным с классицизмом, хотя и нарушал его каноны в своей поэтической практике». Сославшись на слова Д. Благого о том, что Державин не смог дать новый художественный синтез и только «подготовлял путь Пушкину», А. Западов прибавляет: «Все сказанное совершенно справедливо и, как думается, вряд ли может быть подвергнуто дальнейшему уточнению» [1].

Откуда такая категоричность суждения? Она не может появиться у того, кто внимательно и с доверием анализирует художественное творчество крупного русского поэта,— истинная поэзия не однозначна, она живое и сложное явление, и ее восприятие не может быть уложено в прокрустово ложе раз навсегда данных оценок и определений («не может быть подвергнуто уточнению»). Подобные представления рождаются из приверженности к схеме. Схема предлагает жесткую однозначную кон-

---

[1] А. Западов, Мастерство Державина, изд-во «Советский писатель», М. 1958, стр. 255—256.

струкцию, заставляя выбирать из живого поэтического наследия только то, что ее подтверждает, отсекая все, что чуждо ей.

Следование схеме обедняет реальное содержание поэзии Державина, разрушает ее исторически преемственную связь с последующим развитием русской поэзии. К чему это приводит — наглядно показывают последние книги о Державине — А. В. Западова и И. З. Сермана. Заимствованная схема определяет и направление исследований, и выводы пишущих: Державин развивался в русле классицизма, но разрушал систему (следуют примеры отступлений от правил); неспособный создать собственного синтеза, он подвергался влияниям различных литературных школ и направлений (изучаются влияния сентиментализма, классицизма, романтизма, извлекаются из поэзии Державина элементы разных стилей). Творчество Державина, не поднявшее литературное развитие на качественно новую ступень, предстает как механический конгломерат противоречивых эстетических систем.

Главное место в книге И. З. Сермана занимает описание элементов разных стилей. «Особый» путь Державина характеризуется как умение чутко откликаться на новые веяния в литературе. Первый отклик — ода «Ключ», в которой, вслед за Горацием и другими европейскими поэтами, Державин создает первые в русской поэзии «говорящие картины», «осваивает живописные представления о действительности». Затем, идя по своему особому пути, Державин обращается к «философской тематике» (ода «На смерть князя Мещерского»). На оде сказалось влияние поэмы Юнга «Ночи» с ее философией одиночества человека, отъединенного от других людей. «Смелость и новизна поэтической мотивировки мыслей и чувств юнговского героя поразили Державина». Затем последовательно Державин «поражается» Горацием, Оссианом, Анакреонтом, и, соответственно, исследователь выделяет горацианские, оссиановские и анакреонтические стилевые линии, показывая соединение «своего и чужого» в творчестве поэта.

В конце книги И. З. Серман вспоминает то, о чем говорил на ее первых страницах,— о точке зрения Г. А. Гуковского, что «основой творчества» Державина является «идея личности» и принцип «индивидуальной

выразительности», как стилевое воплощение этой идеи. Вспоминает для того, чтобы отвергнуть ее: «В поэзии Державина, несмотря на чрезвычайное обилие, особенно в стихах 1780—1790-х годов, частных подробностей его жизни и домашнего быта, отсутствует самое главное для того, чтобы сам поэт стал лирическим героем своей поэзии, каким стал, без всяких сомнений, Жуковский или позднее Лермонтов». «У Державина его многочисленные стихотворения не образуют единого лирического романа. Единство поэтической личности стало возможным лишь тогда, когда появилась целостная, хотя и идеалистическая в своей основе концепция единства мира и человека. Державин же до конца дней своих остался человеком эпохи Просвещения с типичным для своего времени восприятием мира как механического конгломерата людей и событий. Образ самого Державина в его поэзии не «собрался» в единую личность, остался смесью различных ликов и личин, механически сосуществующих и объединенных только позицией поэта, а не был лирическим героем, как это стало у романтиков» [1].

Подобная аргументация парадоксальна. Действительно, герой державинской поэзии лишен свойств, характерных для романтического лирического героя. И это естественно, потому что Державин не романтик, он занимал принципиально враждебные романтизму позиции. Г. А. Гуковский говорил об открытии Державиным личности, о создании реального автобиографического образа поэта, который воплощен был реалистическими средствами. Опровергнуть выводы Г. А. Гуковского, опираясь на анализ творчества Державина, И. З. Серман не может, потому он и прибегает к странному «обвинению» поэта в отсутствии у него романтического единства личности автора. В реалистической же лирике единство образа личности автора не обязательно должно составлять роман, оно осуществляется совершенно иными путями, которые требуют внимательного изучения.

Выдвинутая Д. Д. Благим и принятая его последователями концепция (Державин «не создал нового художественного синтеза») не доказывается, а постулируется.

---

[1] И. З. Серман, Державин, изд-во «Просвещение», Л. 1967, стр. 108—109.

Под таким синтезом подразумевается реализм. Согласно же представлениям этих ученых, русский реализм начинается с Пушкина. Следовательно, рассуждая логически, Державин не мог создать синтез, поскольку его создает Пушкин. Логическое оказалось противопоставленным историческому. Но истина может быть установлена только с позиций конкретно-исторического изучения поэтического наследия Державина.

Для Д. Д. Благого реализм — это «совокупность признаков», которые составлены из высших достижений реалистического искусства XIX века. Но реализм XVIII века существовал в своем особом качестве. Он побеждал в прозе и драматургии. Поэзия не могла не отвечать на запросы и требования времени. Реализм начал преобразовывать лирическую поэзию. Но этот процесс был более трудным потому, что традиции сильнее всего сказывались именно в поэзии. В то же время признаки реализма прозы и драматургии нельзя переносить на поэзию.

7

Державин-поэт формировался в условиях, когда поэзия создавалась и воспринималась по законам, правилам и канонам классицизма. Оттого он испытывал огромную власть традиции, трудно было преодолевать и инерцию строго декретированного стиля. Из многих жанров Державин избрал оду, решительно обновляя — сначала торжественную и духовную, а с конца 1790-х годов — анакреонтическую оду. В этом обновлении не всегда удавалось преодолевать законы жанра и освобождаться полностью от одических норм стиля. Отсюда непоследовательность и «невыдержанность» его стихотворений, которые отмечали Пушкин и Белинский. «Невыдержанность» проявлялась в том, что в обновленную оду вторгались по стилевой инерции аллегорические образы; «громкость», риторика иногда топили живые чувства автора. Недостаточное развитие поэтического языка в XVIII веке определяло словесную «неправильность» от Державина, эмпирическое использование им просторечия, неточность лексики и рифмы.

Зависимость от жанра иногда усиливалась биографическими обстоятельствами. Живя в феодальном государ-

стве, Державин чувствовал себя не только поэтом, но и чиновником. Делая карьеру, он нередко использовал и поэзию для успешного продвижения по службе. Такие похвальные оды приходилось писать в старой традиции, угождая вкусам покровителей.

Художественную систему в первую очередь определяет понимание человека. Державин в духе своего времени, просветительской философии и нового реалистического искусства увидел в человеке личность. Основным персонажем его лирики стала реальная, живая личность — образ героя-автора. Достоверному изображению этой личности, живущей в объективном мире в своих конкретных и многообразных общественных и бытовых связях и были подчинены художественные усилия Державина. В поисках нужных средств для выражения новой задачи он преодолевал правила классицистической поэзии, освобождался от жанровых стилистических канонов, открывал новые возможности слова, формировал основы индивидуального стиля своей лирики. В свете последующего развития литературы ясно, что эти качества поэзии Державина означали создание новой художественной системы, реалистической, в ее конкретно-исторической форме.

Об этом точно и убедительно писал еще в 1930-е годы Г. А. Гуковский. Именно теперь, когда проблема истории русского реализма привлекает все большее внимание историков литературы, когда плодотворно изучается просветительский реализм XVIII века, особую ценность приобретают проверенные временем выводы Г. А. Гуковского о реалистической природе лирики Державина.

Продолжая начатое, необходимо подробнее рассмотреть проблемы индивидуального стиля державинской лирики и уточнить вопрос о единстве личности героя-автора, оспариваемый в настоящее время теми, кто величие Державина видит в приверженности к той системе (классицизм), которую он полностью разрушил.

Единство это — прежде всего в личности автора. Поэт не стремился к натуралистическому правдоподобию — он создавал обобщенный образ, который рисовался не плоскостно и однолинейно, но объемно. Перед читателем он представал по-разному. Иногда автор-герой оказывался главным персонажем стихотворения. И стихотворение

превращалось в исповедь, раскрывавшую сложность, духовное богатство и своеобразие нравственного мира лирического героя. Переживания и масштаб душевных событий были подсказаны опытом семейной, бытовой, гражданской и общественной жизни,— но каждое из них посвоему и в равной мере «объясняли» Державина.

Поэт преодолел рационалистический дуализм восприятия действительности и человека, он не противопоставлял миру высоких идей «низкую» реальную жизнь. Убеждение, что читатель, познакомившийся с новым объектом поэзии — автором-героем, должен знать о нем все, вырастало из представления о его единстве как частного человека и поэта-гражданина. Потому он рассказывал ему о своих взглядах на поэзию и место поэта в обществе, сообщал о своем горе, когда потерял любимую жену, судил монархов и вельмож, знакомил со своими житейскими бедами и без извинения признавался в своих слабостях и пристрастиях, смело живописуя картины обедов и домашней жизни. При этом Державин не надевал на себя разные «личины», «маски» — «певца», «чиновника», «семьянина», «гражданина» или «гастронома», — из стихов вырастала единая живая личность поэта, искренность которого была основой его жизненного поведения.

Она определяла всю художественную структуру лирики. Посмотрим, как она проявлялась в цикле стихов о поэзии, писавшихся на протяжении всей жизни. Их содержание определялось стремлением поэта объясниться с публикой о своих взаимоотношениях с Фелицей. Центральная мысль этого объяснения была выражена категорически — «Я не из числа льстецов». Уже это настойчиво повторяемое декларативное заявление, что он, Державин-поэт, не может лгать и льстить, что он «хвалил» Екатерину, только когда верил ей, — характеризует нравственные устои поэта.

Но дело в том, что его нравственная позиция проявлялась не только в декларативных заявлениях, но и в самом поэтическом стиле. Тема искренности воплощалась стилистическими средствами, свободными от традиции (классицизму она неведома). Создаваемые же заново формы передавали индивидуальное понимание задач поэзии, державинскую манеру выражать свои убеждения. В «Видении мурзы», отвергая обвинения в недопустимой

поэтической смелости и оригинальности изображения Фелицы, Державин отстаивал свое право оставаться самим собой:

Иному — очень своевольно
С тобой мурза твой говорит;
Иной вменял мне в преступленье,
Что я посланницей с небес
Тебя быть мыслил в восхищенье
И лил в восторге токи слез.

Обвинения «толпы», «черни» — оскорбительны, и поэт с гневом отвергает их, восклицая: «И словом: тот хотел арбуза, а тот соленых огурцов». В бытовом и грубом уподоблении эстетических претензий читателей отчетливо проявляется натура поэта, оно передает его раздражение, его презрение к подобным советчикам и ценителям поэзии.

То же мы обнаруживаем и в послании «Храповицкому» («Товарищ давний, вновь сосед»). Не принимая советы друга писать похвальные стихи о Екатерине по заказу, за вознаграждение («За средственны стишки монисты, гривны, ожерелья, бесценны перстни, камешки»), Державин гордо заявляет: «Богов певец не будет никогда подлец». В этой фразе все своеобразие эстетической позиции поэта. Первая ее часть сознательно построена в соответствии с традицией жанра — высокая тема выражалась высокими словами, потому пишущий о боге — именуется не поэтом, а «певцом». Вторая ее часть — дерзкий слом этой традиции, стилистическое единство фразы разрушается введением низкого слова «подлец», по правилам не допускаемого в высокую поэзию. Нарушая правила, Державин демонстративно подчеркивает свою свободу, ставя это слово в рифму — «певец — подлец». Эта же фраза, свидетельствуя о разрушении традиции, является примером нового синтеза, примером глубоко индивидуального стиля, который обретает возможность выражать и истолковывать личность, ее характер и убеждения.

Личность проявляет себя и в тех случаях, когда стихотворение не является исповедью. Проявляет не так открыто и обнаженно, но не менее определенно. В гражданских стихах — «Властителям и судиям» и «Вельможе» — Державин не декларирует абстрактные истины о долге монарха и вельмож, но формулирует свое понима-

ние их обязанностей. Личность проявляется в *отношении* к изображаемым царям и вельможам, в выдвижении своего опыта как критерия оценок их действий. Державин восклицает: «Цари! Я мнил, вы боги властны», — и на первое место в стихотворении становится тема личного суда монарха. Эмоциональная стихия оды усиливает ее общественное звучание — читатель погружался в нравственный мир человека, отважно бросившего вызов власти. В этой традиции будут написаны многие стихотворения Рылеева, Пушкина, Лермонтова.

В стихотворении «Вельможа» Державин отказывается от традиционного изображения абстрактного носителя пороков. Поэт обобщает реальные факты, отбирает характерное из поведения разных сановников, ему известных.

В специально написанных «Объяснениях» к своим стихам Державин точной ссылкой на реальных лиц документирует портрет вельможи, подчеркивая тем самым особенность своего метода. Но личность и здесь проявляется в индивидуальном отношении к реальным фактам действительности, и это отношение запечатлевается в стиле.

В одном стихотворении Державин, говоря о себе, признался, что он «горяч и в правде черт». Стих этот возможен только в художественной системе Державина. Он — пример внутреннего единства темы (характер героя-автора) и ее стилистического выражения (речь идет не об отвлеченной добродетели — правдивости, а о свойстве именно характера Державина — отсюда и выражение его в индивидуальной поэтической форме — «в правде черт», несущей точную информацию о духовном облике поэта).

В «Вельможе» стиль также содержателен. Выставляя на позор недостойных своего звания государственных сановников, Державин не скрывает негодования. Обличая, он не мог быть бесстрастным и спокойным, — ведь поэт «горяч и в правде черт». Эта «горячность» определяла как выбор тех, а не иных слов, так и общий эмоциональный тон оды. Так появились чисто державинские стихи:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами;
Где должно действовать умом,
Он только хлопает ушами.

Изучение стиля помогает понять художественное своеобразие писателя. Разделение поэзии на жанры, декретируемое классицизмом, определяло закон единства стиля. За каждым жанром закрепляется своя тема, каждая тема требовала своего языка, точно обозначенной образной системы. Обязательность этих решений для каждого поэта записывалась в поэтические кодексы Буало и Сумарокова как правила. Вот как, например, должна была стилистически решаться ода:

Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,
Хребет Рифейских гор далеко превышает,
В них молния делит наполы горизонт,
То верх высоких гор скрывает бурный понт.

Высокость темы требовала «гремящих звуков», и правила рекомендовали пути решения этой задачи. Они же предлагали композиционную схему:

Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,
Взлетает к небесам, свергается во ад,
И, мчася в быстроте во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отворенны.

Аллегория — решающая особенность стиля. Мифология призывается для того, чтобы освободить поэта от связей с реальной, «низкой» действительностью и позволить ему «парить» в высокой сфере идей.

Соблюдение правил и порождало единство стиля од разных поэтов. Державин разрушал каноны классицизма, отступал от правил, отказывался от единого стиля — в этом согласны все исследователи. Но, разрушая, он же создавал новый стиль, новую художественную систему. Объектом изображения у Державина становился реальный мир, во всей своей неповторимости и разнообразии. Классицизм требовал изображать идеальное, соответствующее норме. Реальности чужда идеальность. Ее изображение требует открытия тех индивидуальных особенностей, которые ей присущи. Державин пишет оду в честь русских войск, осаждающих крепость Очаков. События происходили осенью. Предметом изображения и становится осень. Отказываясь от аллегории, поэт не хочет образом Цереры — покровительницы земледелия, как покровом, накрыть реальность — русскую осень; он стре-

мится изобразить ее со всеми присущими ей индивидуальными признаками:

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листьи
Расстлались всюду по тропам.

Индивидуальность объекта изображения обуславливает индивидуальность стиля. Изменяется объект — меняется картина, меняется лексика и образы, передающие ее достоверность:

Борей на Осень хмурит брови
И Зиму с севера зовет...

Стиль зависит и от личности поэта. Державин смотрит на мир со своих индивидуальных позиций. Внимание поэта к тем или иным сторонам действительности, умение наблюдать и передавать увиденное в стихах, зависят от жизненного опыта поэта, от его художественной зоркости, от психологического склада, от мастерства.

«Видение мурзы», например, начинается с описания ночи в квартире Державина. В нарисованной картине не только индивидуальна вся домашняя обстановка сумерничающего поэта, но индивидуально и его вйдение окружающих вещей, индивидуальна чисто державинская манера живописания:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

Индивидуальность стиля рождала поразительную смелость многих образов Державина, так привлекавшую поэтов XIX века. Размышляя о смерти, он писал: «Уж ко старости приходим и смерть к нам смотрит чрез забор». Высмеивая мифологические каноны, он дерзко использует образы богов для иронического объяснения

причин смены времен года — отступления осени и прихода зимы:

На кабаке Борея
Эол ударил в нюни;
От вяхи той бледнея,
Бог хлада слякоть, слюни
Из глотки источил,
Всю землю замочил.
Узря ту Осень шутку,
Их вправду драться нудит,
Подняв пред нами юбку,
Дожди, как реки, прудит...

Стихотворение «Зима» написано в форме диалога поэта со своей музой. И вот в каком виде предстает пред читателем муза:

Что ты, Муза, так печальна,
Пригорюнившись сидишь?
Сквозь окошечка хрустальна,
Склоча волосы, глядишь...

Гоголь, высоко ценя индивидуальность стиля Державина, объяснял его происхождение: «Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина. Кто бы посмел, кроме его, выразиться так, как выразился он в одном месте о том же своем величественном муже, в ту минуту, когда он все уже исполнил, что нужно на земле:

И смерть, как гостью, ожидает,
Крутя, задумавшись, усы.

Кто, кроме Державина, осмелился бы соединить такое дело, каково ожиданье смерти, с таким ничтожным действием, каково крученье усов?» [1]

Соединение высоких слов с самыми низкими в лирических жанрах запрещалось классицизмом. Державин отказался от этого требования, разрушая тем самым основы нормативной поэтики. Но Гоголь подчеркивает и другой одновременный процесс: отказываясь от канонов, Державин создавал новое — свой, только ему присущий,

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 374.

глубоко индивидуальный стиль. Создание этого стиля было художественным синтезом новой системы. Поэзия Державина — единая художественная структура. Она складывается не только из его стихов о себе, но и из стихов, посвященных изображению жизни других людей, которые выступали перед читателем в своем индивидуальном облике.

Наивысшего успеха в создании объективного образа конкретно-исторической личности Державин добился в стихотворении, посвященном памяти Суворова,— «Снигире». Суворов нарисован в единстве черт и свойств великого мужа и конкретной личности. Общее и частное сливается воедино, гениальный полководец и обаятельный характер самобытного русского человека — вот что такое державинский Суворов, созданный по законам индивидуального «крупного слога», основанного на смешении высоких и низких слов:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари.

Тема Суворова, его жизнь, его подвиги — высокая тема. Державин и облекает ее в высокую лексику: «Кто перед *ратью* будет, *пылая»,* «в стуже и зное *меч* закаляя», *«бдеть до зари».* Здесь поэт как бы следовал давней одической традиции. Но, с другой стороны, для поэта Суворов не только полководец, не только «муж», но и реальная личность, милый и дорогой его сердцу друг, со своим оригинальным, ярким и самобытным характером. Этот характер создается на основании точных биографических фактов. Но, тоже в соответствии с традицией, эта тема — «эмпирический человек», допускавшаяся в сатире, басне и комедии,— воплощена низкими словами. Отсюда — *«ездить на кляче», «есть сухари», «спать на соломе»* и т. д.

Но в «Снигире» смешение высоких и низких слов дало новое качество, новый синтез, прежде всего потому, что для Державина перестали существовать высокие и низкие слова в своей жанровой закрепленности. Для Державина все слова равны. Они отличаются друг от друга только своей выразительностью и способностью передать замысел поэта, то или иное действие, запечатлеть

предмет, его цвет и качество, особенность и своеобразие изображаемого явления, эмоции, мысли. Данные в единстве, эти слова в «Снигире» были подчинены задаче воссоздать живой образ Суворова.

Индивидуальность стиля есть важнейшая особенность реалистического искусства. В последнее время историки литературы много внимания уделяют вопросам соотношения метода и стиля. В. Днепров, например, приходит к таким выводам: «Общий стиль соответствует эпохам, когда в искусстве преобладают нормативные функции». «Реалистические творческие методы принципиально отличаются от дореалистических и по их отношению к стилю. Здесь преобладают не идеальные, а типические образы. Типические черты приобретают не только характеры, но и события, и даже мертвые вещи. Предмет не формируется больше по идеальной норме, напротив — художник видит свою задачу в том, чтобы познать особенные, присущие данному объекту законы и *по ним* сформировать художественный образ» [1].

Поэтика классицизма, помимо правил, выдвигала принцип подражания образцам. Тем самым поэтичность вводимого материала оказывалась заданной. Заданность обуславливала с новой стороны единство стиля. В книге, посвященной русской лирике, Л. Гинзбург, прослеживая путь формирования реалистического метода в лирике, показывает движение поэтов от общего к индивидуальному стилю. «Рационалистическая поэтика оперировала словами, поэтическая значимость которых устанавливалась заранее, за пределами данного произведения, в заданной системе стилей». Заданность поэтической значимости слова преодолевалась по-своему романтизмом: «Романтизм широко пользовался традиционным языком поэзии, но для него это уже не норма, а материал, вступающий в новые смысловые сочетания».

На другой основе шла выработка реалистического стиля. Объектом изображения стала бесконечно многообразная действительность, поэзия осваивала не только прекрасное, в нее вторгался мир обыкновенного, лишенный поэзии,— все это нельзя было выразить и запечатлеть традиционными эстетическими средствами. Реализм

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, изд-во «Советский писатель», Л. 1961, стр. 279.

в лирике открыл новые возможности использования слова, поэзия теперь «раскрывалась словам, не принадлежащим к поэтическому словарю, эстетически не предрешенным носителям явлений бесконечно многообразной действительности. Поэтичность слова не обеспечивалась теперь навыками (иногда вековыми), не приходила в готовом виде из отстоявшейся стилистической системы; эта поэтичность должна была всякий раз заново рождаться из контекста. Поэт стоял теперь перед трудной задачей превращения «дикого» слова в новый «нервный узел» мгновенно рождающихся и безошибочно действенных лирических ассоциаций» [1].

Индивидуальный стиль лирики Державина, его «крупный слог», означал становление реализма в лирике. Он выработался не сразу, все время развиваясь и обогащаясь. Выше уже приводились примеры превращения «диких» слов в слова новой, не традиционной поэтичности. Важно обратить внимание еще на некоторые завоевания державинской лирики.

Принципиальным художественным достижением Державина конца 1790—1800-х годов явилось открытие «тайны национальности». «Русский ум» и русская манера понимать вещи ярко проявилась в автобиографических стихах Державина. Поняв, что люди отличаются друг от друга и национальным характером, он стал искать путей уловления и воплощения в слове этого своеобразия при создании объективных образов лиц разных национальностей. И здесь поэт счастливо обратил внимание на фольклор. Душа всякого народа запечатлена в том искусстве, которое он сам творит,— песне, пословице, сказке, танце. Через танец Державин раскрыл русский характер в стихотворении «Русские девушки» и цыганский — в «Цыганской пляске».

Примечательна история создания «Цыганской пляски». В 1804 году Державин, экспериментируя, написал четыре стихотворения о четырех временах года — «Зима», «Весна», «Лето», «Осень». «Лето» было обращено к И. Дмитриеву. Поэт, полагая, что друг находится в своем сызранском имении, приглашал его описать летний

---

[1] Л. Гинзбург, О лирике, изд-во «Советский писатель», М.—Л. 1964, стр. 11—12.

волжский пейзаж. Но Державин ошибся — Дмитриев в это время жил в Москве. Прочтя обращенное к нему стихотворение, Дмитриев написал ответ — «К Державину». Он жаловался, что город — «жилище сует» — не вдохновляет его. Обстоятельства жизни в Москве лишены поэзии. Даже пригородная природа осквернена — здесь на городском кладбище, в тени дубрав, он встречает «рдяных сатиров и вакховых жриц», скачущих с воплем и визгом. Защищаясь от грубой действительности, поэт реальных цыган в соответствии с поэтической традицией именует «сатирами» и «вакховыми жрицами».

Тщетно поэту искать вдохновений
Тамо, где враны глушат соловьев;
Тщетно в дубравах здесь бродит мой гений
Близ светлых ручьев.

Элегический «ответ» Дмитриева был напечатан в предпоследней части «Вестника Европы» за 1805 год. Он стал явлением литературной жизни — видный сентименталист сетовал на непоэтичность и грубость действительности, на ее неспособность вдохновить поэта. Державин воспринял обращенное к нему послание как вызов. Там, где для Дмитриева была грубая уродливая жизнь,— он увидел истинную поэзию. То, что отверг Дмитриев, — воспел Державин. Так появилась «Цыганская пляска» — одно из лучших его стихотворений.

Державин всегда точно изображал обстоятельства, в которых действует человек. Так он поступил и при написании «Русских девушек» и «Цыганской пляски». В первом стихотворении действие происходит весной: в деревне во время праздника, на лугу, под свирель пастуха, девушки исполняют народный танец «Бычок». Иная картина в «Цыганской пляске». Цыгане бродят табором по России, в Москве им разрешают останавливаться только за городом. Отсюда иной, но соответствующий обстоятельствам их жизни пейзаж: ночь, отдыхающий возле кладбища табор и неистово пляшущая на старых гробовых досках цыганка.

Поэт ставил не предусмотренную никакими эстетическими кодексами прошлого художественную задачу — раскрыть национальные грани характера. И не традиция, а сама жизнь подсказывала средства ее решения. В исполнении созданного разными национальностями танца

проявлялся темперамент и психический склад человека. Увиденные и запечатленные поэтом движения, жесты, пластика человеческого тела передавали душевное состояние, выявляли натуру. «Исполнясь сладострастна жару», цыганка пляшет, и все в ней — исступление, страсть, огонь:

Как ночь — с ланит сверкай зарями,
Как вихорь — прах плащом сметай,
Как птица — подлетай крылами,
И в длани с визгом ударяй.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.

А вот как танцуют русские девушки:

...склонясь главами, ходят,
Башмаками в лад стучат,
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят...

Читатель не был подготовлен прежней традицией к восприятию этих стихов — новая тема решалась новыми средствами. Не было в стихах единого стиля, не было привычных, освященных традицией слов, чья поэтичность уже была задана. Он встречался с неожиданными и удивительно прозаическими словами: «как сквозь жилки голубые льется розовая кровь», «Неистово, роскошно чувство, нерв трепет, мление любви». Кульминация напряженного, яростного чувства и страсти пляшущей цыганки были выражены такими словами:

Да вопль твой, эвоа! ужасный,
Вдали мешаясь с воем псов,
Лиет повсюду гулы страшны,
А сластолюбию — любовь.

Все эти слова — «жилки голубые», «нерв трепет», «вопль», «вой псов» и многие другие — воистину «дикие», ни к какому поэтическому словарю не принадлежащие и никаким предварительным эстетическим значением не наделенные. Поэтическими они становятся только в контексте данных стихотворений, приобретают поэтическое значение только в системе индивидуального стиля Державина.

Здесь и соединение высоких и низких слов — «вопль» и «лиет», «псов» и «любовь» (да еще в рифме!), и использование старых, традиционных слов, но наполненных

новым содержанием (например, слово «кровь» в паре со словом «любовь» характерно для стилей лирических жанров классицизма и унаследовано романтизмом; Державин разрывает эту традиционную парность и придает слову «кровь» иное, конкретное значение, связывая его с другим — «розовая». А «розовая кровь» не поэтизм, а та реальная кровь, которая «льется сквозь жилки голубые»). Но, главное, мы становимся свидетелями и соучастниками мгновенного превращения всех этих «диких» слов в поэтические, когда они обретают возможность обрастать лирическими ассоциациями, достоверно и безошибочно передающими авторские мысли и чувства.

8

Державинское обновление лирики, создание поэтом своего индивидуального стиля было важной и большой победой реализма. Значение и смысл этого завоевания с особой отчетливостью проявляется в той реальной исторической преемственности, которая существовала между реалистической лирикой Державина и реалистической лирикой первой трети XIX века. Опыт Державина осваивался многими поэтами, помогая им в поисках своего пути. Среди них особое место занимает Пушкин.

Тема «Пушкин и Державин» одна из важнейших в истории русского реализма. Но именно она-то менее всего и разработана. Ее значение осознано давно, потому выяснение связей Пушкина с державинской поэзией занимает большое место в пушкиноведении. Но решение этой темы носит односторонний и предвзятый характер.

Тема «Пушкин и Державин» так или иначе ставилась многими пушкинистами. С наибольшей полнотой она разрабатывалась советскими литературоведами, и прежде всего Б. В. Томашевским, Д. Д. Благим, Б. П. Городецким. За несколько десятилетий пушкиноведение сделало много: собран большой материал, характеризующий конкретные формы «живой связи» пушкинской поэзии с поэзией Державина, рассмотрены и изучены многочисленные прямые суждения Пушкина и его оценка «гения Державина», определена позиция Пушкина в той литературной борьбе, которая шла в 10—20-х годах во-

круг прославленных «авторитетов» между староверами и представителями нового, романтического направления. Проведено почти фронтальное сопоставление поэтических произведений Пушкина 10—20-х годов с державинскими и установлены, как выражаются пушкинисты, многочисленные «соответствия», сознательные или бессознательные включения Пушкиным в свои произведения отдельных стихов, слов или образов Державина.

К сожалению, исследование роли Державина в процессе становления поэтического мира молодого Пушкина — практически подменяется установлением «соответствий» и «созвучий», которые свидетельствуют чаще всего лишь об отличном знании Пушкиным своих предшественников, в частности Державина,— и не более того. Даже когда говорится о воздействии на Пушкина державинского «представления о вдохновении», о роли его «высокого образа поэта» или о «преемственности Пушкина от Державина в описании осени и зимы»,— речь в конечном счете сводится к установлению все тех же «соответствий», «созвучий», реминисценций.

Обращает на себя внимание и то ограничение темы «Пушкин и Державин», которое мы наблюдаем, знакомясь с работами, ей посвященными, ограничение строго определенными хронологическими рамками. Практически изучается не тема «Пушкин и Державин» в целом, а отношение молодого Пушкина к Державину в пору формирования его дарования — с 1814 по 1825 год.

Чем объясняется такое хронологическое ограничение темы и сведéние ее к установлению «созвучий»? Здесь сказался не субъективный произвол историков литературы, а их приверженность определенной историко-литературной концепции. Прямо она не сформулирована в работах, посвященных данной теме, но она довольно отчетливо просматривается.

Суть ее сводится к следующему: Пушкин — основоположник и зачинатель русского реализма. Генетически реализм связывается с романтизмом, поскольку Пушкин начинал как романтик. Поэтому, естественно, он овладевал опытом своих предшественников — поэтов-романтиков (Жуковского и Батюшкова) и поэта-предромантика — Державина, поскольку его рассматривают как классициста, в творчестве которого нашли отражение предромантические черты.

Отсюда закономерность обращения Пушкина к Державину в романтический период, отсюда установление «созвучий»: у поэта-романтика была традиция, были предшественники, и он опирался на их опыт, продолжая начатое до него. Но к 1825 году, когда Пушкин становится реалистом, положение кардинально меняется. Основоположнику нового направления уже не на что было опереться в прошлом, нечего «продолжать». Более того — на пути утверждения нового возникли препятствия, мешавшие ему. Главной опасностью были прославленные авторитеты, писатели прошлого, чуждые пушкинской «поэзии действительности». Среди этих авторитетов оказывался и Державин. Так, по мнению пушкинистов, перед поэтом возникла новая задача — не установление традиций, а борьба с авторитетами, а следовательно, и борьба с Державиным. Оттого, по словам одного исследователя, Пушкин «обрушивается» с поразительной смелостью на Державина, чтобы ниспровергнуть его кумир.

Вот мнение Д. Д. Благого. Встав «на путь глубоко самобытного национального творчества», Пушкин почувствовал «потребность оглянуться назад, определить свои отношения с прошлым нашей бедной словесности». Державин, эта «могучая фигура» — самый крупный его предшественник. Его авторитет был силен не только у староверов, но и у друзей-единомышленников — Дельвига, Кюхельбекера, Вяземского и др. Тем большую смелость проявил Пушкин, пойдя против общего мнения, начав борьбу со «слабыми сторонами» державинской поэзии.

В письмах Дельвигу и Бестужеву в 1825 году Пушкин, по мнению Благого, сформулировал свое «окончательное мнение» о Державине[1]. Письма эти достаточно хорошо известны, и цитировать их нет нужды. Важно только заметить, что исследователь особо подчеркивает следующие слова Пушкина: «У Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее — сжечь»[2]. Эта мысль сопоставляется с другой — «кумир Державина 1/4 золотой, 3/4 свинцовый»[3], и де-

---

[1] Д. Д. Благой, Литература и действительность, Гослитиздат, М. 1959, стр. 218—219.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 148.

[3] Там же, стр. 145.

лается вывод,— «золото Державина» и составляют эти восемь од. Некоторые из них «устанавливаются» на основе упоминавшихся Пушкиным в разное время, понравившихся ему произведений: «Водопад», «Вельможа», «На смерть князя Мещерского», «На возвращение графа Зубова из Персии», оды к первому и второму соседу. К «золоту Державина» относится и поэтическая смелость некоторых описаний, которые так высоко ценил Пушкин.

Итог — в 1825 году Пушкин поверг кумир Державина. Им установлена ценность только восьми од. Но и эти восемь од имеют лишь историческое значение, они — в прошлом и для настоящего, а тем более будущего — цены не имеют. Благой заключает свой вывод: «Пушкин до конца не откажется от данного им в 1825 году приговора Державину» [1].

Другие исследователи так не пишут. Но и у них тема «Пушкин и Державин» ограничена теми же рамками — до 1825 года. Оценка Державина, данная в письмах Дельвигу и Бестужеву,— окончательная. Они также полагают, что зачинателю реализма ни к чему оглядываться назад, там нет корней, там не закладывались традиции, которые можно было бы продолжать.

Справедлива ли эта схема? Нет, не справедлива! Не справедлива потому, что противоречит фактам. А факты свидетельствуют, что в 1825 году Пушкин не выносил окончательного приговора Державину, он не повергал его кумир, но требовал его *настоящей, подлинно исторической* оценки, именно с позиций побеждающего *реализма*. И эту оценку мы находим в произведениях зрелого Пушкина. Вот несколько опорных фактов.

Болдинская осень 1830 года. Пушкин среди других работ много внимания уделяет критике. Сохранилось несколько незаконченных статей. В них, в частности, говорится о художественных достижениях «нашей словесности», причем, судя по примерам, «наша словесность» — это литература нового времени, начала XIX века. Вот что пишет Пушкин: «Наша словесность с гордостию может выставить перед Европою «Историю» Карамзина, несколько од Державина, басен Крылова, пеан 12-го года Жуковского и несколько цветов северной элегической

---

[1] Д. Д. Благой, Литература и действительность, стр. 221.

поэзии...»[1] Это мнение устойчивое, его Пушкин повторяет в других статьях. Здесь важно, что для Пушкина Державин — не поэт прошлого, не певец «Бога» и «Фелицы»,— его несколько од — это «наша словесность», это достижения поэзии нового времени.

В той же статье «Опровержение на критики», отводя обвинение, выдвинутое критикой против «Графа Нулина» (безнравственность, демократизм, вульгарность языка), Пушкин свою творческую позицию мотивирует опытом предшественников — Фонвизина, Дмитриева, Державина. При этом он вспоминает «эротические стихотворения Державина, невинного, великого Державина». В последующие годы Пушкин будет с особой настойчивостью мотивировать свою творческую практику опытом своих предшественников, и Державина прежде всего.

Остановлюсь на двух примерах: на поэме «Езерский» и стихотворении «Осень».

В «Езерском» Пушкин писал:

Допросом Музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
— А что? Коллежский регистратор,
Какой вы строгий литератор!
Его пою — зачем же нет?
Он мой приятель и сосед.
Державин двух своих соседов
И смерть Мещерского воспел;
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб, их обедов,
И похорон, сменивших пир...

Но это не только ссылка на авторитет Державина — здесь Пушкин отчетливо формулирует свое понимание природы художественного новаторства Державина: он открыл поэзию жизни действительной, стал изображать обыкновенное.

Величайшей заслугой Пушкина Гоголь считал высокое мастерство в изображении обыкновенного, подлинной жизни в ее истине. Причем подчеркивал: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, что-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 167.

бы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина» [1].

Для Белинского важнейшей особенностью Пушкина-реалиста также является его способность извлекать поэзию из прозы жизни, делать поэтическими самые прозаические предметы. Приведя пример из «Евгения Онегина» (лирическое отступление «Иные нужны мне картины, люблю песчаный косогор...»), критик подчеркивал умение поэта поэтически изображать картины «низкой природы». И делал вывод: «Тот еще не художник, которого поэзия трепещет и отвращается прозы жизни, кого могут вдохновлять только высокие предметы. Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия».

В другом месте он снова возвращался к этой мысли. Процитировав стихотворение Пушкина-лицеиста:

Устрой гостям пирушку:
На столик вощаной
Поставь *пивную кружку*
И кубок пуншевой, —

критик писал: «За исключением Державина, поэтической натуре которого никакой предмет не казался низким, из поэтов прежнего времени никто не решился бы говорить в стихах о *пивной кружке*, и самый *пуншевый кубок* каждому из них показался бы прозаическим: в стихах тогда говорилось не о *кружках*, а о *фиалах*, не о *пиве*, а об *амброзии* и других благородных, но не существующих на белом свете напитках» [2].

В этом замечании важно подчеркивание преемственной связи Пушкина с Державиным в отказе писать о том, чего нет «на белом свете», в способности видеть поэзию в обыкновенной жизни, находить поэтическое в том, что рационалистическая поэтика считала «низкой природой», а романтизм — презренной «прозой». Действительно, именно Державин начал этот новый путь изображения жизни в поэзии. Более того — «кружка», так поразившая Белинского, державинская. Это он еще в 1777 году написал стихотворение, ставшее популярным,— «Кружка». И в нем он воспевал не амброзию, а доброе русское пиво:

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 54.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 337, 291—292.

О сладкий дружества союз,
С гренками пивом пенна кружка!
Где ты наш услаждаешь вкус,
Мила там, весела пирушка.

Еще в лицейский период молодой Пушкин учился у Державина, перенимал опыт в изображении обыкновенного, следовал за ним в обнаружении поэзии там, где все видели прозу. В те годы юный поэт часто открыто подражал Державину, свободно заимствуя то, что считал близким себе. Так была позаимствована «кружка» вместе с подрифменным словом «пирушка». То же произошло, когда писалось «Послание к Юдину». Пушкина привлекло стихотворение «Евгению. Жизнь Званская», в котором Державин на основе автобиографизма решал тему независимости поэта. «Послание к Юдину» автобиографично. В соответствии с избранным образцом Пушкин строит образ поэта, используя факты реальной своей биографии. В детстве он жил в подмосковном имении бабушки — Захарово. Державин удалился от двора в Званку, где вел жизнь независимого поэта. Пушкин местом своего уединения избирает Захарово, которое описывает так же конкретно и достоверно, как Державин описывал Званку.

Учитель формировал дар точного и поэтического изображения обыденных явлений и предметов. Державин покорял своим умением передавать ярко, празднично, предметно реальный мир, его окружавший: «Бьет полдня час... Идет за трапезу гостей хозяйка с хором. Я озреваю стол... Багряна ветчина, зелены щи с желтком, румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером, там щука пестрая...» И Пушкин писал:

Но вот уж полдень. В светлой зале
Весельем круглый стол накрыт;
Хлеб-соль на чистом покрывале,
Дымятся щи, вино в бокале,
И щука в скатерти лежит.

Перед нами ученический опыт. Но поэт учился важному — передавать правду жизни действительной. Освоение державинского опыта было прервано в 1816 году, когда Пушкин оказался увлеченным романтизмом. Преодоление романтизма в первой половине 1820-х годов обусловило и новое обращение к опыту просветительского реализма XVIII века. Первая глава «Евгения Онегина»

написана с учетом опыта Державина открывать поэзию «низкой природы», обыкновенной жизни, в которой все видели только прозу. Описание одного дня жизни Онегина с утра и до глубокой ночи — непосредственно связано с первым в русской поэзии описанием одного дня жизни поэта в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская».

В «Евгении Онегине» Пушкин выступил уже сформировавшимся реалистом. И у этого реализма была традиция, на которую он открыто опирался. Исследуя творчество Пушкина, Г. А. Гуковский пришел к выводу: «Оригинальное создание «Недоросля», не имеющее ни прецедентов, ни аналогий в западных литературах, явственно подготовляло реалистический метод Пушкина и, в частности, метод «Евгения Онегина» в самой глубокой его сущности объяснения человека и его характера общественными причинами, показанными в форме бытовых картин обыденности» [1].

В «Евгении Онегине» Пушкин подхватывал и продолжал традицию, обогащая реализм новым и преобразующим природу метода открытием — историзмом. В 1830-е годы, продолжая стремительно двигаться вперед, он стал принципиально настаивать на преемственности с реалистами XVIII века вообще и с творчеством Державина в частности. Это и был пересмотр наследия Державина, показ подлинного «золота» его поэзии, активно участвовавшей в создании реалистической литературы XIX века.

Ссылка на Державина в «Езерском» носит принципиальный и развернутый характер — она занимает пять строф. Отстаивая право поэтов «жизни действительной» на изображение не «возвышенного предмета», а обыкновенного (Езерский — не знатный герой, а «просто гражданин столичный»), Пушкин, беря в союзники Державина, утверждает свободу художника от «правил», от обязанности идти «дорогой» школы. Для истинного поэта «условий нет».

Глупец кричит: *куда, куда?*
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные...

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, Гослитиздат, М. 1957, стр. 155.

Державин для Пушкина — поэт, «смелость» которого, так его восхищавшая, проявлялась не в отдельных выражениях, а в том, что он отказался идти по «дороге», указанной рационалистической поэзией, искал и находил свой путь.

Обстоятельства жизни Пушкина в 30-е годы складывались трагически. Окованный «милостями» Николая I, поэт оказался принужденным жить в столице, поддерживать контакты со двором. Мечтая о независимости, Пушкин вынашивал план бегства из Петербурга «в обитель дальную трудов и чистых нег». Такой обителью в эти годы становилось Болдино. Всякий раз, попадая в деревню, Пушкин работал много, легко и вдохновенно. В 1833 году здесь и было написано стихотворение «Осень».

Тема творчества — одна из важнейших в поэзии европейского и русского романтизма. Образ поэта в ней трактовался в духе философской концепции романтического идеализма. Поэт представал жрецом и провидцем, отрешенным от всего земного, житейского, бытового. «Небесный дар» поэта отделяет его от толпы, от других людей. «Оракул истины» — существо особое по природе своей, лишенное конкретных черт живой личности поэта. Пушкин, создавший уже реалистический роман, реалистическую трагедию, реалистические повести, не мог принять ни романтической философии творчества, ни романтического образа поэта.

В «Осени» образ поэта был раскрыт конкретно, автобиографически. Но Пушкин — частный человек, со своей трагической судьбою, своими привычками, условиями жизни в деревенской глуши и Пушкин-поэт — это единая личность, для которой поэзия — труд, форма деятельности, творчества, высшее проявление ее духовности. Традиционно-высокое, надындивидуальное, очищенное от всякой «земности» дерзко предстало у Пушкина как *обыкновенное.* Обыкновенная жизнь Пушкина в помещичьей усадьбе, обыкновенна северорусская природа в пору своего увядания, обыкновенны не только любимые занятия Пушкина-человека («Ведут ко мне коня; в раздолии открытом, махая гривою, он всадника несет...»), но и обращение к творчеству Пушкина-поэта («И с каждой осенью я расцветаю вновь... И забываю мир — и в сладкой тишине я сладко усыплен моим воображеньем, и пробуждается поэзия во мне...»). Образ поэта дан в

точно выписанном бытовом окружении, «пробуждение поэзии» предстает как проявление духовной деятельности данной личности, в обстоятельствах, мотивированных ее жизнью. Оттого стихотворение насыщено буднично-бытовой лексикой, словами, которые сам Пушкин называл «прозаизмами». Но стихотворение не стало жанровой картиной жизни в Болдине. Произошло чудо — через быт засветилось бытие духа. Обыкновенное вдруг оказалось преображенным и предстало самой возвышенной поэзией. Эту особенность реалистической лирики Пушкина отлично понимали его современники. Один из них так определил это чудо: «Читая Пушкина, кажется, видишь, как он жжет молнией выжигу из обносков: в один удар тряпье в золу, и блестит чистый слиток золота»[1].

«Осень» — одно из вершинных созданий Пушкина-поэта, важнейшая веха в развитии реалистической лирики. Тем знаменательнее, что стихотворение имеет свои корни в предшествующей традиции — Пушкин сознательно подчеркнул это, взяв эпиграфом стих из державинской «Жизни Званской». Эпиграф подчеркивал историческую связь двух поэтов в решении темы творчества.

Пушкин, преодолев романтическое понимание личности поэта, показал, что сама эта личность обусловлена обстоятельствами его жизни, историей, средой. И это было победой реализма в лирике. Державин разрушил рационалистическое представление о поэте, как «творце», абстрактном выразителе истины, рупоре идей надындивидуального разума. Поэт-классицист безличен, его творчество никак не связано и не соотнесено с опытом его реальной, эмпирической жизни. Поэзия Державина — личная, она определялась его общественным и житейским опытом.

Поэт-классицист и поэт-романтик по-своему, но в равной мере отвергали «прозу жизни», эмпирию, противопоставляя действительности идеальный мир. Рационалистическая и романтическая концепции творчества сближались в отрицании реальности. Связь между Державиным и Пушкиным в понимании поэта и творчества была обусловлена общим художественным методом, но проявившим себя в конкретно-исторической форме, свойственной разным этапам реализма.

---

[1] «Пушкин в воспоминаниях современников», Гослитиздат, Л. 1950, стр. 457,

В стихотворении «Лебедь» Державин писал о себе, что он «в двояком образе нетленный». «Двоякий образ» раскрывался во многих автобиографических стихотворениях, но раздельно — в одних говорилось об эмпирическом Державине-человеке, в других — о Державине-поэте и его творчестве. Эмпирический Державин жил, как все, окруженный суетой будничных дел, бытом, по законам среды, к которой принадлежал, чьи нравственные убеждения, пристрастия и предрассудки разделял. В других стихах рассказывалось о Державине-поэте, о творчестве, которое поднимало к высокой жизни, о вдохновении, освобождавшем от влияния эмпирической повседневности и «прозы», требовавшем независимости от власти и вкусов непрошеных «советчиков» и ценителей. Именно творчество с наибольшей полнотой выражало личность Державина. Поэзия была его деятельностью, его гражданским служением.

Служение поэзии было общественно трудным делом. Державин-человек, уставая, отступался, давал себе зарок не писать, а жить, как все:

Что мне, что мне суетиться,
Вьючить бремя должностей,
Если мир за то бранится,
Что иду прямой стезей?

Державин искренне признавался читателю, что он решил служить Эроту:

Стану ныне с ним водиться,
Сладко есть и пить и спать;
Лучше, лучше мне лениться,
Чем злодеев наживать.

Занятия поэзией, предупреждал Державин, будут носить частный характер, он станет писать для себя, все же остальное время посвятит семейным радостям:

Утром раза три в неделю
С милой музой порезвлюсь;
Там опять пойду в постелю
И с женою обоймусь.

Державин начинал писать, когда торжествовал классицизм, расцвет его творчества совпал с победой сентиментализма, заканчивал свой путь в пору утверждения романтизма. Образ поэта, созданный Державиным, проти-

востоял эстетическим концепциям всех трех направлений. Только художник, вставший на реалистические позиции, мог так дерзновенно писать о себе, о творчестве, не боясь снизить тему и унизить образ поэта, который по-домашнему «резвится» с музой и женой!

Но примирение с обстоятельствами было лишь моментом в жизни поэта. Сознание своего долга, вдохновение заставляли смело идти «прямой стезей», стезей правды. И тогда перед читателем представал иной образ—поэта-пророка, верного своему призванию, презирающего чернь, открывающего согражданам истину. Но и этот, второй образ лишен условности — это все та же глубоко индивидуальная личность поэта, раскрывавшаяся теперь в творчестве, гордая и независимая, исполненная достоинства:

Прочь буйна чернь, непросвещенна
И презираемая мной!
Прострись вкруг тишина священна!
Пленил меня восторг святой!
Высоку песнь и дерзновенну,
Неслыханну и не внушенну,
Я слабым смертным днесь пою:
Всяк преклони главу свою.

Заканчивалось стихотворение признанием, что условием исполнения поэтом своего долга и свободного проявления вдохновения является независимость от властей и двора. Потому он, Державин, должен жить не в столице, не в кругу придворных, но в «сельском домике», в одиночестве. Там-то он и сможет петь «песню дерзновенну», песнь искреннюю, «никем не внушенну».

Почто спокойну жизнь, свободну,
Мне всем приятну, всем довольну,
И сельский домик мой — желать
На светлый блеск двора менять?

Здесь наметилось стремление к созданию в одном стихотворении единого образа поэта, человека эмпирического и творческого. Через десять лет в «Жизни Званской» он попытается воплотить свой замысел. В стихотворении не только еще раз осуществит себя замечательная способность Державина раскрывать образ автора-героя в биографической конкретности, точно и достоверно живописать природу и бытовое окружение поэта, но появится и новая задача: запечатлеть акт и процесс творчества в

условиях и обстоятельствах обыкновенной жизни. Пушкин увидел и оценил этот опыт — он тематически сблизил свою «Осень» с «Жизнью Званской». Оба поэта, ищущие независимости, обретают, хотя бы в относительной мере, свободу, покидая столицу и поселяясь в своей деревне — один в Званке, другой в Болдине. Описание «жизни Болдинской» в «Осени» сознательно строится по типу описания «жизни Званской» в одноименном стихотворении Державина.

Но пробивать тропу в неведомый мир новой поэзии нелегко, история определила дистанцию между замыслом Державина и его выполнением. Печать ограниченности лежит на его стихах. Быт у него не переходит в бытие— он соседствует с поэтом, окружает его. Процесс превращения эмпирического человека в поэта, преображенного вдохновением, не воплощен. И все же «Жизнь Званская» и «Осень» — звенья одной цепи. Эпиграфом Пушкин избрал стих, с наибольшей изобразительной силой передающий возвышенное состояние духа поэта, как обыкновенное проявление творческого дара:

Но нет как праздника, и в будни я один,
На возвышении сидя столпов перильных,
При гуслях под вечер, челом моих седин
Склонясь, ношусь в мечтах умильных;
Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?

Подхватывая державинскую мелодию, Пушкин пишет:

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно,— а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.

Так Пушкин не декларациями, а самим творчеством осуществляет живую связь с предшествующей традицией.

В 1836 году для «Современника» Пушкин готовил статью «Путешествие В. Л. П.» о шутливом стихотворении И. Дмитриева, которое он высоко ценил. Статья, к сожалению, не закончена. Но в ее первой части сжато и конспективно изложена дорогая Пушкину мысль об искренности поэта, как условии рождения истинной поэзии действительной жизни. Вот что писал Пушкин: «Для тех, которые любят Катулла, Грессета и Вольтера, для тех, которые любят поэзию не только... в обширных созданиях драмы и эпопеи, но и в игривости шутки, и в

забавах ума, вдохновенных ясной веселостию, искренность драгоценна в поэте. Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств—и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа...» [1]

Именно таким поэтом был Державин.

В 30-е годы Пушкин по-прежнему считал, что «гений», «кумир» Державина еще не оценен по справедливости критикой. Но теперь он уже не упрекал критику, а, встав на позиции историзма, сам принялся за труд установления преемственности с теми писателями, которых считал своими предшественниками. Это он делал и как историк литературы — потому он писал статьи о Крылове, Фонвизине, Радищеве, Дмитриеве, в критических статьях мотивировал свою эстетическую позицию ссылками на опыт и авторитет Державина и других писателей.

К 1836 году Пушкин уже отчетливо определил свое отношение к предшественникам, и прежде всего к Державину, к русской традиции победившего направления «поэзии действительности», выработал программу подлинно исторической оценки и переоценки наследия крупных писателей XVIII и начала XIX века. Представление об этой программе, поскольку Пушкин не успел реализовать своего замысла (в 1834 году он собирался написать статью об основных этапах развития русской литературы XVIII—начала XIX века), дает статья Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», напечатанная в первом томе «Современника» за 1836 год. Известно, что статья эта писалась с одобрения Пушкина, что он читал ее до сдачи в набор, что Гоголь вносил поправки, которые делал редактор — любимый писатель и учитель. Именно поэтому, напечатанная без подписи, она справедливо всеми расценивалась как программа пушкинского журнала.

В статье был поставлен вопрос о необходимости объективно оценивать не только историческое значение наследия талантливых писателей прошлого, но и определять их роль в развитии современной литературы: «Вышли новыми изданиями Державин, Карамзин, гласно тре-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 434—435.

бовавшие своего определения и настоящей верной оценки так, как и все прочие старые писатели наши, ибо в литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как и живые. Они требовали возвращения того, что действительно им следует; они требовали уничтожения неправого обвинения, неправого определения, бессмысленно повторенного в продолжение нескольких лет и повторяемого доныне».

Упрекая критику, Гоголь писал: «Никогда почти не стоят на журнальных страницах имена Державина, Ломоносова, Фонвизина, Богдановича, Батюшкова. Ничего о влиянии их, еще остающемся, еще заметном. Никогда они даже не брались в сравнение с нынешнею эпохою, так что наша эпоха кажется как будто отрублена от своего корня, как будто у нас вовсе нет начала, как будто история прошедшего для нас не существует»[1]. Намеченная Гоголем программа историко-литературного изучения и решения проблемы преемственности вырастала из общения реальной практики Пушкина, всем своим творчеством постоянно подчеркивавшего, что у новой литературы есть «начало» и «корни».

В 1830-е годы реализм еще не был господствующим направлением — такое положение он займет в следующее десятилетие, когда восторжествует «натуральная школа»,— но Пушкин был уверен в его окончательной победе. Вот почему в ту пору насущно важным было установление преемственных связей с первыми русскими реалистами — с Державиным, Фонвизиным, Радищевым. Тем самым раздвигались исторические границы реализма, укреплялись позиции нового направления, устанавливались национальные традиции «поэзии жизни действительной».

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 172, 174.

Глава десятая

«ДУША МОЯ СТРАДАНИЯМИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА УЯЗВЛЕННА СТАЛА...»

1

Радищев принадлежал к тому типу писателей, который был сформирован эпохой Просвещения. Законовед и социолог, историк и экономист, политик и философ — человек энциклопедических знаний и широких научных интересов, — Радищев был крупнейшим идеологом своего времени. Его литературные взгляды, эстетическая позиция обуславливались убеждениями ученого, политика, и прежде всего — убеждениями революционера.

Обращение Радищева к литературным занятиям мотивировалось стремлением отдать все силы политической борьбе, избранному им пути революционного служения своей родине. Каким же могло быть в условиях крепостнической и самодержавной России дело политического борца? Опыт западных и русских просветителей свидетельствовал, что таким делом могло быть дело писателя, оружием его борьбы могло стать слово. Ленин указывал: «...слово тоже есть дело; это положение бесспорное для приложения к истории *вообще* или к тем эпохам истории, когда открытого политического выступления масс нет...» [1].

Первые литературные опыты Радищева относятся к юношеским годам. Тогда были написаны любовные стихи

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 59.

и «Дневник одной недели». Но эти произведения писались для себя и потому не были опубликованы. Иной характер литературная работа приняла в 1780-е годы, когда художественное слово стало делом писателя-революционера. В 1783 году была закончена ода «Вольность». Задача, поставленная Радищевым — выразить поэтическим словом революционную мысль, утвердить идеи народной революции, как единственного пути к свободе,— вызвала необходимость решительного обновления старой оды, создания нового типа политического стихотворения. Так была начата традиция русской вольнолюбивой лирики, которая была подхвачена и продолжена Пушкиным и декабристами.

Только три произведения Радищева, написанных в 1780-х годах и опубликованных в 1789 и 1790 годах («Письмо другу, жительствующему в Тобольске», «Житие Ф. В. Ушакова» и «Путешествие из Петербурга в Москву», в состав которого в отрывках и прозаическом пересказе вошла ода «Вольность»), попали в руки читателей, стали событием литературной жизни, укрепив позиции просветительского реализма. Радищев избрал характерные для русских просветителей-прозаиков жанры — «письмо» и «путешествие». Они открывали простор для выражения художественных и политических идеалов Радищева-революционера.

Именно эти идеалы определили пафос его произведений. Белинский так раскрывает свое учение о пафосе: «Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос»*. А в пафосе, в живой страсти писателя проявляются его убеждения, его понимание жизни и человека, его идеи становятся поэтическими, «пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека *идеею* и всегда стремящаяся к идее, следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная». «В философии идея является бесплотною; через пафос она превращается в дело, в действительный факт, в живое создание» [1].

Пафосом оды «Вольность», «Письма к другу», «Жития Ф. В. Ушакова» и «Путешествия из Петербурга в

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 312—313.

Москву» является *идея протеста.* Действительность исполнена поэзии. В человеке сосредоточена наивысшая поэзия жизни. И прежде всего в человеке свободном. Радищев стремился открыть поэтического человека, а таким для писателя-революционера был человек протестующий. Создание образа человека, который в борьбе и протесте осуществляет себя как личность, и было художественным открытием Радищева-реалиста.

Анализ произведений убеждает, что при исследовании жизни Радищев-художник шел рука об руку с Радищевым—ученым, политиком. Отсюда то своеобразие его творчества, которое чаще всего историки литературы обозначают словом публицистичность. Например, форма «путешествия» давала писателю свободу введения любого материала, свободу высказывания на любую тему. И действительно, книга знакомила читателя с философскими, педагогическими, политическими, историческими, стиховедческими, правовыми воззрениями автора, она была своего рода энциклопедией. Белинский называл роман Пушкина «Евгений Онегин» — «энциклопедией русской жизни». Но то была энциклопедия художественного исследования и познания русской жизни. Энциклопедизм «Путешествия» иной — просветительский, публицистический. Что же значит публицистичность Радищева? К сожалению, этот термин часто употребляют, не объясняя его. На практике им пользуются для оценки произведения, а не для раскрытия его своеобразия. Публицистичность оказывается противопоставленной художественности. Но у Радищева публицистичность — это особая форма художественности, в которой проявились и индивидуальный талант Радищева, и особенность просветительской литературы вообще.

Публицистичность Радищева — это сплав научного и художественного метода исследования жизни и объяснения человека. Она формировала новые принципы сюжетосложения, построения характеров вообще и, в частности, построения автобиографического образа автора-героя. Радищев выводит своего героя из сферы частной жизни и потому отказывается от сюжетов семейных, сюжетов, раскрывающих самоутверждение личности в собственническом обществе, каким бы путем оно ни осуществлялось: добивалась ли личность богатства, благополучия и счастья в борьбе с другими людьми или обретала неза-

висимость, «одинокое счастье» путем бегства из реального, пошлого общества в мир души. Радищев ищет иных сюжетов, иных общественных и социальных конфликтов, которые бы открывали путь к неэгоистической самореализации человека.

Публицистичность Радищева определяла характер его героев. Они раскрывались в борьбе за справедливость, в идейных поединках, в делах общественных. Эти герои не добивались счастья для себя, наоборот, они мужественно шли навстречу опасности и часто терпели поражение в схватках с властью, жертвуя своим благополучием. Наиболее лаконично это представление о человеке Радищев выразил в автобиографическом стихотворении, написанном на пути в сибирскую ссылку:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду? —
Я тот же, что и был и буду весь мой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек!
Дорогу проложить, где не бывало следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,
Чувствительным сердцам и истине я в страх
В острог Илимский еду.

Рационализм характеризует философское мышление просветителей. Но не все просветители были рационалистами. Руссо и Гердер преодолели рационализм, они отрицали примат разума над чувствами, отводя огромную роль чувственному познанию. Руссо противопоставлял чувствительность как метод познания жизни и как метод искусства рационализму классицизма. Искусство должно было, по мысли Руссо и Гердера, воздействовать на чувства человека, трогать его сердце.

Как истый просветитель, Радищев верил в могущество разума: «Шествие разума человеческого» — это история человечества, двигавшегося от заблуждений к истине. Он постоянно подчеркивал огромную роль разума в познании мира — природы и человека. Разум — истинный путеводитель человека, он «сотрясает мглу предубеждений», освобождает от суеверий, избавляет от бесплодных мечтаний. Обращаясь к молодым людям, Радищев писал: «Трудитеся разумом, упражняяся в чтении, размышлении, разыскивании истины или происшествий; и разум управлять будет вашей волею и страстьми».

Но Радищеву был чужд рационализм, рассудочность могла привести к заблуждениям. Потому он обосновывал

важность эмоциональной стихии, благое влияние на человека страстей, дарованных человеку природой. «Корень страстей благ и основан на нашей чувствительности самою природою». Страсти «благую в человеке производят тревогу, без нее же уснул бы он в бездействии. Совершенно бесстрастный человек есть глупец и истукан нелепый». Разум и страсти должны в человеке гармонически сочетаться. Разум не только управляет страстями, но опыт жизни сердца дополняет выводы разума. Эти убеждения Радищева-мыслителя определяли его эстетическую позицию, его понимание задач искусства, служили основою объяснения человека.

Новые направления — сентиментализм и реализм — большое место уделяли автобиографической теме. Но как уже отмечалось, решалась она писателями этих направлений по-разному. Автобиографизм характерен и для творчества Радищева. Своеобразие художественного воплощения автобиографической темы обуславливалось личностью самого писателя-революционера и его пониманием роли писателя в России. Радищев понимал, что освобождение народу принесут не «великие отчинники», не просвещенные монархи, не благодетели человечества, освобождение — дело самих крепостных, «пленников в отечестве своем». Потому долг писателя — «возжечь свет разума» в человеке, научить «прямо взирать на окружающие его предметы», открыть таящиеся в нем самом силы и способности, «искать конца» «бедственному своему состоянию». Гражданские идеалы определяют активность писателя. Его убеждения не позволяют ему быть пассивным созерцателем или регистратором увиденных фактов и событий. Писатель—деятель, он не может и не должен скрывать своих убеждений, своих желаний. Оттого художественные произведения Радищева автобиографичны. Но Радищев далек от субъективизма сентименталистов— и Стерна и Руссо. Он развивал и углублял принципы автобиографизма, торжествовавшие в поэзии Державина.

Образ державинского автора-героя дан как единство частного и общественного человека. Большое место в поэзии Державина занимало изображение эмпирического человека. Радищев меняет сферу действия своего лирического героя: не быт, а бытие проявляет его личность. Он подчеркивал высокую духовную жизнь своего героя, тесно связанного с историей.

Русская история, которой много занимался Радищев именно в 80-е годы, говорила ему: в пантеоне русских деятелей было много великих мужей, лучшие из них — патриоты, сыны отечества, оставившие неизгладимый след в жизни России и ее народа,— такие, например, как Петр, Ломоносов. Ныне общественное движение выдвинуло на первый план крестьянский вопрос, вооруженная крестьянская война поставила на долгие годы в качестве первоочередной задачи ликвидацию крепостничества и самодержавия. В этих условиях нужны и новые деятели, нужны «прорицатели вольности», нужны революционеры. Он, Радищев, — первый это осознавший и мужественно начавший борьбу,— тем самым объективно становится историческим деятелем. Лирическая стихия оды «Вольность» и воссоздавала духовный облик первого русского революционера. Она раскрывала нравственное богатство русского человека 80-х годов XVIII века, осознавшего необходимость подготовки народной революции в России, опиравшегося в своих выводах на объективный ход общественного развития, на творческий опыт восставшего от «тяжести порабощения» русского крепостного крестьянства. Радищев — человек, лирически раскрывший себя в оде, выступает как объективное явление русской истории, русского революционного движения.

Небывалым предстало «тайное тайных» души лирического героя оды. Ненавистник рабства, свободолюбец, он жил единой жизнью с окружающим миром, его мечты прорывали «завесу времени, будущее от нас отделяющую». Он печалился — и это была скорбь патриота, видевшего «в отечестве своем драгом» ненавистное самодержавие и рабство. Он мечтал — и это была мечта о революции в России, о «дне избраннейшем всех дней».

Радищев показал, что весь духовный мир его лирического героя конкретен и оттого обусловлен национально-социальными обстоятельствами политического бытия России. В этом отношении особый смысл имеет строфа, в которой Радищев формулирует свое понимание целей и смысла человеческого существования, определенных условиями России, верным сыном которой он оставался. После описания победы революции в Америке («К тебе душа моя вспаленна, к тебе, словутая страна, стремится»), Радищев взоры свои обращает к своей родине и решительно заявляет, что как ни дорога ему свобода, но он

никогда не уедет из своего отечества, а останется у себя в России, останется для того, чтобы добывать истинную свободу для своих соотечественников. Он пишет:

Но нет! где рок судил родиться,
Да будет там и дням предел;
Да хладный прах мой осенится
Величеством, что днесь я пел;
Да юноша, взалкавый славы,
Пришед на гроб мой обветшалый,
Дабы со чувствием вещал:
«Под игом власти сей рожденный,
Носяоковы позлащенны,
Нам вольность первый прорицал».

«Обаятелен мир внутренний, — писал в одном из писем Белинский,—но без осуществления вовне он есть мир пустоты, миражей, мечтаний»[1]. Это открыл для себя Радищев. Его внутренний мир—мир «прорицателя вольности» и русского революционера—жаждал осуществления вовне, этим внешним миром была для него Россия. Вот отчего так обаятелен и прекрасен мир этого человека.

«Письмо другу, жительствующему в Тобольске» автобиографично: Радищев обращался к своему другу по Лейпцигскому университету Янову, который в 1782 году жил и работал в Тобольске. Он убежден, что, получив это письмо, друг уделит время «на беседование с делившим некогда с тобою горесть и радовавшимся о твоей радости, с кем ты юношеские провел дни свои». «Беседуя», Радищев делится с другом тем, что взволновало его, сообщает о том, что дорого и важно им обоим. Но раскрывает он не движения сердца, а волнения ума, сообщает результаты раздумий над важнейшими проблемами политической жизни России, поводом для которых явилось открытие в Петербурге памятника Петру I. Содержанием «Письма», своего рода маленькой исповеди, становятся потому не подробности жизни эмпирического человека — Радищева, жившего в разлуке с другом, но «подробности» его идейной жизни — исследование деятельности Петра, анализ его реформ, историческая оценка их значения для России и характеристика Петра как великого монарха и как самодержца, усилившего гнет рабства в своем отечестве.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 76.

В 1787 году Радищев решил написать произведение, которое бы целиком строилось на автобиографическом материале — о годах юности, проведенных в университете Лейпцига. Перед писателем возник вопрос о жанре. Литературная традиция подсказывала форму «исповеди», биографического рассказа. Можно было писать о себе, как это делал Руссо в «Исповеди» или Стерн в «Сентиментальном путешествии». Радищев не пошел по этому пути.

Исповедь писателя-сентименталиста, обнаруживая душевные богатства личности, именно этой особенностью, неповторимостью чувств и мыслей отделяла ее от других людей. Беспощадная искренность подчеркивала исключительность натуры исповедующегося. Читателю показывали «тайное», и он с любопытством разглядывал чужую душу, с интересом относился к судьбе, к интимной жизни известного человека. Но такая исповедь не вдохновляла примером, не воспитывала гражданина, поскольку объектом изображения была сознательно избрана частная жизнь личности, раскрывавшая мир индивидуально-неповторимых и глубоко интимных переживаний. Читателя учили быть человеком, способным к богатым чувствам.

Радищев отказывается от исповеди и избирает жанр «жития». Г. А. Гуковский писал о смысле такого выбора: «В основном замысле и в самом названии этого произведения явственна новаторская, можно сказать, революционная установка Радищева». «Радищев пишет «Житие»; «житием» называлось жизнеописание святого. Вообще же, кроме церковных «житий», в дворянской литературе могло появиться жизнеописание знаменитого человека, какого-нибудь вождя дворянской государственности». «Житие Ушакова» — полемически заострено и против настоящих житий святых, и против панегириков вельможам. Это — «житие» на новый лад. Его герой никакой не святой, он и умер-то от «дурной» болезни. Он и не знаменитый вельможа или военачальник. Он незаметный юноша, чиновник, а потом студент. Но он — человек будущего века, юноша, преданный науке и идеям свободы, и он ценнее для Радищева всех генералов и сановников. Кроме того — он друг Радищева» [1].

---

[1] Г. Гуковский, Радищев как писатель.— В кн.: «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», изд-во АН СССР, М.—Л. 1936, стр. 179—180.

«Житие Ушакова» стало повестью, посвященной жизни группы русских студентов в Лейпциге. Герой ее — Федор Ушаков,— но не сам Радищев, изображенный в числе других участников событий. Биографический материал писатель использует для создания объективных характеров других людей. Но от исповедальности Радищев не отказался, найдя для ее воплощения иной жанр — «посвящение». «Житие» «посвящено» другу Радищева А. М. Кутузову, который учился с ним в Лейпциге. Посвящение это—краткая исповедь особого типа. Радищев писал: «Тебе, любезнейшему моему другу, хочу отверзти последние излучины моего сердца». Но содержание «жизни сердца» коренным образом изменилось. Читателю открывалась не сфера частной, интимной жизни, но сфера высокой эмоциональной, идейной жизни, история формирования убеждений. «В «посвящении» объясняется причина, побудившая автора написать «Житие Ушакова»: он хочет другу своему напомнить об их прошлой жизни, погрузить его в мир воспоминаний, потому что это была славная пора их мужания и нравственного созревания. «Не без удовольствия, думаю, любезнейший мой друг, воспоминаешь иногда о днях юности своея... Не с удовольствием ли, мой друг, повторю я, воспомянешь о времени возрождения нашей дружбы, о блаженном сем союзе душ... Не возрадуешься ли, если узришь паки подавшего некогда нам пример мужества, узришь учителя моего по крайней мере в твердости. Воспомяни, о мой друг!»

«Посвящение» являлось эмоциональным ключом к повествованию о жизни в Лейпциге. «Житие» помогало читателю понять, что́ побудило писателя напомнить другу об этой важной поре жизни, что́ делало эту пору жизни такой важной и незабываемой.

Открывая перед другом «излучины» своего сердца, Радищев рассказывал о том, как «учился мыслить», как в сопротивлении формировалась его душа, его личность, его убеждения. Такая «исповедь» не отделяла читателя от писателя, потому что она увлекала примером, убеждала, что такой путь самоутверждения личности доступен каждому. «Посвящение» было обращено к Кутузову. Старый друг и единомышленник, теперь, в 1780-е годы, изменил прежним убеждениям, стал масоном, отказался от пути борьбы, в смирении и масонском самоусовершенст-

вовании обрел новый идеал жизни. Радищев стремился воссоздать картину прошлой жизни и силой воспоминаний вернуть его в число своих единомышленников.

«Посвящение» как особая форма исповеди использована Радищевым и при издании «Путешествия из Петербурга в Москву». Вновь оно будет обращено к Кутузову. Новое посвящение с большей полнотой проявило своеобразие этого жанра. Радищев рассказывал не о житейских волнениях, не о терзавших его чувствах и страстях, но о своем деле писателя, о мотивах, подвигнувших его написать революционную книгу, об огромных духовных возможностях человека, вступившего на путь неравной борьбы с самодержавием.

Обращаясь к Кутузову, Радищев называет его «сочувственником». «Хотя мнения мои о многих вещах различествуют с твоими, но сердце твое бьет моему согласно — и ты мой друг». «Отверзая излучины» своего сердца, Радищев и на этот раз стремится признаниями увлечь друга, надеясь «сочувственника» сделать единомышленником.

Начиналась исповедь-посвящение признанием, доверительным сообщением о главном и сокровенном в жизни человека, посвятившего себя служению революции: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвленна стала». Способность «уязвляться» страданиями других и определяла нравственные качества личности, содержание ее исповеди. Распахнув свое сердце для страданий человечества, личность не просто стала жить интенсивной нравственной жизнью — изменилось качество ее эмоций — они приобрели социально-общественный характер. «Ужели,— вещал я сам себе,— природа толико скупа была к своим чадам, что от блудящего невинно сокрыла истину навеки? Ужели сия грозная мачеха произвела нас для того, чтоб чувствовали мы бедствия, а блаженство николи? Разум мой вострепетал от сея мысли и сердце мое далеко ее от себя оттолкнуло». Жизнь дана человеку не для страдания, а для счастья. Автор «Путешествия из Петербурга в Москву» чувствует себя ответственным за счастье других. Руссо писал о счастье «одиноких». Радищев доказывал, что одинокого счастья быть не может. Человек, живущий в рабской стране, не может быть равнодушным к судьбам других и заниматься собою. Индивидуалистическое бег-

ство от мира было чуждо революционеру. «Я человеку нашел утешителя в нем самом,— писал он.— Отыми завесу с очей природного чувствования, и блажен буду». Сей глас природы раздавался громко в сложении моем. Воспрянул я от уныния моего, в которое повергли меня чувствительность и сострадание; я ощутил в себе довольно сил, чтобы противиться заблуждению; и—веселие неизреченное! — я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благоденствии себе подобных. Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь».

Таково признание другу-читателю. «Излучины сердца» были наполнены не только болью за судьбу человека, но и страстным желанием прийти ему на помощь, найти средства, которые бы открыли возможность преодоления бедствий, угнетающих и мучащих людей. Поняв, что «бедствие человека происходит» «часто оттого только, что он взирает не прямо на окружающие его предметы», Радищев пишет «Путешествие из Петербурга в Москву», книгу, в которой обличает самовластие и «отчинников», превративших крестьян в «пленников» своего отечества, и открывает человеку истину, что «бедствия» не бесконечны, что «блаженство» свое он завоюет в борьбе с «притеснителями», что победа его при соответствующих и благоприятных обстоятельствах неизбежна. «Но если, говорил я сам себе, я найду кого-либо, кто намерение мое одобрит; кто ради благой цели не опорочит неудачное изображение мысли; кто состраждет со мною над бедствиями собратии своей; кто в шествии моем меня подкрепит,—не сугубый ли плод произойдет от подъятого мною труда?»

Радищев исследовал и объяснял человека не только как художник, но и как философ. В Сибири, во время ссылки, он написал научное сочинение «О человеке, его смертности и бессмертии», в котором дал материалистическое объяснение человека и разработал учение об условиях его общественной активности. Философское сочинение, объясняя особенности художественных идеалов Радищева, помогает понять природу созданных им в «Житии Ф. В. Ушакова» и «Путешествии» образов передовых людей. В то же время оно ставит перед реализмом будущего новые и важные проблемы. Радищев-писатель и Радищев-философ умели смотреть в будущее,

видеть через столетие. Вот почему, прежде чем приступить к анализу художественных произведений Радищева, необходимо остановиться на основных моментах его учения об активном человеке.

2

Политическая концепция просветителей определила своеобразие их понимания человека. Восставая против феодального строя неволи, защищая права личности, отстаивая ее внесословную ценность, просветители надежды на ее освобождение возлагали на просвещение. Все общественные и социальные беды, по их мнению,— от непросвещенности разума. Просвещением и должны были заниматься великие мужи. Огромную роль в воспитании людей, в исправлении нравов играло искусство. Но самым мощным воспитателем являлись законы. Существующие несправедливые, неразумные законы повергали народ, всех людей в бездну несчастий. Источником законов в феодальном государстве является монарх. Просветив монарха, можно добиться от него издания новых законов, которые преобразуют нравы и перевоспитают людей. Тем самым политическая теория просветителей — их концепция просвещенного абсолютизма—обрекала человека на пассивность. В реальном социальном мире он — жертва и потому объявлялся объектом внимания и забот. Свободу ему должны были принести великие благодетели человечества — философы, политики, законодатели. Единственной формой активности человека оказывалось его индивидуалистическое самоутверждение во враждебном ему обществе.

Та же теория просветителей не позволяла понять подлинной роли народа в общественной и политической жизни страны. Народ представлялся собранием индивидуумов, у которых в ходе истории отняли их естественную свободу. Теперь, пребывая в рабстве, он должен был жить надеждой, что избавление от рабства, всех бед и несчастий ему принесут мудрые и человеколюбивые законодатели и занимающиеся их просвещением философы и писатели.

Выражая общее мнение просветителей, Гольбах писал: «Велением судьбы на троне могут оказаться просве-

щенные, справедливые, мужественные, добродетельные монархи, которые, познав истинную причину человеческих бедствий, попытаются исцелить их по указаниям мудрости»[1]. Неприятие идеи народной революции, буржуазная ограниченность, рождавшая страх перед социально-политической энергией народа, не позволили просветителям понять его как субъект истории, увидеть в нем творца собственной судьбы. Оттого и искусство, вдохновленное просветительской идеологией, не смогло изобразить действительную жизнь народа, понять его роль в истории.

Преодоление слабых сторон некоторых просветительских — политических, этических и эстетических — воззрений могло быть осуществлено только с революционных позиций. Революционер Радищев не мог разделять просветительские взгляды на пути освобождения человека и народа силою власти просвещенного монарха. Пересматривая их, он дополнял и обогащал эстетический кодекс нового искусства, определяя национально-самобытные пути развития русского реализма.

Радищев возлагает надежды на самого человека — «пленника в отечестве своем». Да, общество, основанное на собственности, повергает его в «плен», «уродует» и искажает его общественную природу, развивает в нем губительные страсти — эгоизм, «мерзкое сребролюбие», «алчное любочестие», которое «всю землю зрит своим подножием». Развращение доходит до того, что человек, оказавшийся в оковах, стал даже «кланяться воздвигнутому им самим богу и, облекши его багряницею, поставил на алтаре превыше всех, воскурил ему фимиам». Воистину могуча сила обстоятельств — правления и законов тех, кто «повелевает» другими людьми, если они даже учат любить и обожествлять своих поработителей. Радищев-материалист видел деспотическую силу обстоятельств, подчиняющих себе человека. Но Радищев-революционер увидел и открыл еще и другое: человек не безразличен к угнетающей его силе обстоятельств, он не пассивная жертва, способная только покоряться. Он потому и «венец творения», «божество», что может понять несправедливость, враждебность общественного строя рабства. Человек знает, что «мета наша на земли отно-

---

[1] П. Гольбах, Система природы, Соцэкгиз, М. 1940, стр. 430.

сится к устроению нашему, из чего следствие бывает блаженство». В силу этого человек осознает, что общество может сделать его и блаженным и несчастным: «Так образуют его законы и правления, соделывают его блаженным или ввергают в бездну бедствий».

Это знание и определяет активное отношение «пленника» к враждебным ему обстоятельствам. Рассказывая о жизни человека под началом «зверообразного самовластья», Радищев, ссылаясь на опыт истории, пишет, что по прошествии времени он свергает эту власть и завоевывает отнятую у него свободу. «Но, наскучив своею мечтою и стряхнув оковы свои и плен, попрал обоготворенного и преторг его дыхание. Вот шествие разума человеческого»[1].

Учение об активном человеке и его возможности влиять на обстоятельства и даже ниспровергать их бремя было прямым выражением революционных убеждений Радищева. История свидетельствовала, что уже не раз люди, попавшие «в плен», сообща низвергали кумира, уничтожали власть, поработившую их, силой оружия добывали свободу. Так возникали революции. В XVII веке революция потрясла Англию. В 1776 году «стремление к блаженству» определило революционное выступление американцев против «зверообразного самовластья» английского короля. Исторический опыт позволил признать право и возможность человека своими силами вернуть себе отнятую поработителями свободу, ниспровергать враждебные ему обстоятельства — «правление и законы» монархии.

Признав человека силой, которая может противостоять обстоятельствам, Радищев отлично понимал всю сложность взаимоотношений обстоятельств и человека. С одной стороны, обстоятельства действительно деспотичны, они подавляют и уродуют природу человека. С другой — человек может подняться против них и даже уничтожить их. Но для этого нужно время, «уготовление», необходимо, чтобы в недрах общества созрели условия освобождения от «оков и плена». Ниспровержение враждебных обстоятельств не есть прихоть, результат лишь субъективных желаний — это объективно подготовляемый акт. В оде «Вольность» Радищев писал:

---

[1] А. Н. Радищев, Избранные сочинения, Гослитиздат, М. 1952, стр. 365, 435. (Далее по этому изданию.)

«Но не пришла еще година, не совершилися судьбы; вдали, вдали еще кончина, когда иссякнут все беды». В «Путешествии» было сказано, что революция в России дело будущего: «Я зрю сквозь целое столетие». Следовательно, в самой действительности, в самом обществе зреют силы, которые приведут к устранению «самовластия» и установлению свободы. Ход исторического развития оптимистичен. Но это не значит, что человек должен сидеть сложа руки и ждать терпеливо и смиренно лучшего будущего. Только неустанно двигаясь по пути совершенствования, только выполняя свое назначение — устраивать и подготовлять на земле свое блаженство, человек утверждает свое существование как человеческое.

Созревшие условия для ниспровержения враждебных обстоятельств являются самыми сильными и успешными воспитателями человека, оказываются наиболее благоприятными для проявления лучших, дремавших дотоле способностей личности. Ссылаясь на английскую революцию, Радищев писал в своем философском трактате: «Кромвель, дошедши до протекторства, явил великие дарования политические, как-то: на войне великие качества военного человека, но заключенный в тесную округу монашеския жизни, он прослыл бы беспокойным затейником и часто бы бит был шелепами». «История свидетельствует, что обстоятельства бывают случаем на разверженне великих дарований; но на произведение оных природа никогда не коснеет...» [1].

Из оды «Вольность» совершенно ясна мысль Радищева, что освобождение осуществляет не человек-единица, а народ, все те «пленники», которые в назначенное время «с веселием мщения» обрушатся на своих притеснителей. Народы, утверждает Радищев, «могут мстить» за себя. В трактате о народе и его роли в истории ничего не сказано, и вместе с тем мысль Радищева всюду одна и та же. Он видит и показывает разделение общества на две социально враждебные и неравные группы,— на тех, кто «в оковах», и тех, кто «повелевает». Революционер и выражает веру не в благодетелей человечества, а в энергию, в творчество, в силы «пленников в отечестве своем», которые и являются народом.

---

[1] А. Н. Радищев, Избранные сочинения, стр. 428.

Учение об активном человеке было краеугольным камнем радищевской эстетики. Оно обогащало реализм, делая его способным показывать не только зависимость человека от социальной среды, но и возможность его выступить против нее. Односторонний показ только власти обстоятельств лишал человека активности, рождал мысль о роковой предопределенности сложившегося правопорядка, изменить который не в силах и не во власти человека. Смирившийся человек лишался подлинного достоинства. Враждебная ему среда, постоянно унижая и обедняя личность, в конце концов извращала его чувства и представления. Человек утрачивал свое величие, способность стремиться к высокому, становился маленьким, жалким, заслуживающим лишь филантропического попечения сильных мира сего.

Радищевское открытие позволяло художнику-реалисту находить пути подлинной самореализации человека. Выстраданная им вера, что истинная цель жизни — ее совершенствование, воодушевляла на сопротивление злу, законам среды, враждебным людям. Попытка показать эти возможности была им предпринята еще в «Житии Ф. В. Ушакова» и «Путешествии из Петербурга в Москву». Наиболее художественно убедительных результатов Радищев-художник добился при изображении героя-путешественника и народа.

3

«Житие Ф. В. Ушакова» — автобиографическая повесть, посвященная проблеме воспитания. Проблема эта центральная в просветительской литературе. Особой популярностью пользовался педагогический роман-трактат Руссо «Эмиль, или О воспитании». Повесть и роман, трактующие сходные темы, дают различные ответы на жгучие вопросы современности, поскольку оба писателя резко расходятся и в понимании человека, и в понимании целей и методов воспитания.

Система демократических убеждений Руссо на редкость лаконически и полно выражена в «Эмиле». Ненавидя сословное феодальное государство, где ценили только ранг, звание, происхождение, а не личное достоинство, Руссо выступает с апологией и защитой человека. Роман начинается словами, быстро ставшими знаменитыми:

«Все хорошо, выходя из рук творца вещей; все вырождается в руках человека». Современное общество, воспитывая верного слугу жестокого, несправедливого, деспотического государства, уродует, калечит и порабощает личность, подавляя в ней все драгоценные, заложенные природой нравственные достоинства. Так, оказывается, в условиях сословного государства гражданин и человек враждебны друг другу, отделены друг от друга. Поэтому-то Руссо обрушивается на общественное воспитание. «Общественное воспитание не существует более и не может существовать потому, что там, где нет более отечества, не может быть и граждан. Эти два слова — *отечество* и *гражданин* — должны быть вычеркнуты из современных языков. Я знаю причину этого, но не хочу говорить» [1]. В этих словах вся позиция Руссо, позиция протестанта-демократа и гневного отрицателя сословного государства, но боровшегося с ним с позиций буржуазного индивидуализма. Он сам испытал гонение государства, он потерял свое отечество, долгое время жил за его пределами, именуя себя «гражданином Женевы».

Руссо развивал утопическую идею воспитания человека в полной изоляции от окружающей среды, воспитания, предусматривающего ограждение доброй природы, прирожденных достоинств человека от общества. Отсюда главная догма этой системы: «Образуй с самого начала ограду вокруг души твоего ребенка». «Человек весь существует для себя».

Эмиль, главный герой романа, воспитанный по этой системе, — это человек особой, «новой породы», человек без родины, без общественных идеалов. Руссо подчеркивал, что для воспитания не имеет значения ни общественная жизнь, ни социальная среда, ни национальные традиции, нужен лишь добрый климат, благоприятствующий физическому здоровью. Эмиль «не нуждается ни в чем, кроме себя, для того, чтобы быть счастливым». Ему нужна религия, ибо без религии нет добродетели. Добродетель же состоит в следовании предначертаниям природы (то есть в «существовать для себя»), в честности, искренности, богатстве чувства, в том числе чувства бога, его могущества и т. д.

---

[1] Ж.-Ж. Руссо, Эмиль, или О воспитании, СПб. 1912, стр. 11, 15.

В последних главах романа показан Эмиль, достигший, в результате воспитания, свободы. Но это была не политическая и социальная свобода, но моральная: «Не ищи свободы в том или ином образе правления,— она в сердце человека свободного, он носит ее повсюду с собою». Закономерным поэтому является и конечный идеал жизни Эмиля, как итог воспитательной системы Руссо. Вот как формулирует этот идеал «естественный», от природы «свободный человек» Эмиль: «Для меня высшее счастье—ни от кого не зависеть и жить с любимым существом, трудясь в поте лица и наживая себе хороший аппетит и здоровье... Мне ничего не потребно, кроме маленькой фермы в каком-нибудь уголке земли. Я превращусь в расчетливого хозяина, постараюсь извлечь из нее доход и буду вести безмятежное существование. Дайте мне Софию и участок земли — и я буду богат».

Подобное воспитание делает Эмиля равнодушным к окружающим его людям, превращает в эгоиста, занятого собой. Вожделея своего уюта, своего благополучия и счастья, Эмиль далек от общественных интересов, ему чужда идея борьбы с жестокими и несправедливыми правительствами, он не хочет даже бороться за свое счастье. Понимая, что найти условия для осуществления своего идеала нелегко, он отправляется в путешествие по Европе в поисках «счастливой страны», где можно было бы найти «убежище, где бы можно счастливо жить со своей семьей». При этом наставник Эмиля, предлагающий ему совместное путешествие, предостерегает, что поиски могут быть и безрезультатными, — и тогда придется отказаться от своего идеала и покориться обстоятельствам, враждебным людям. «Если нам это удастся, ты обретешь истинное счастье, которое столь многие тщетно ищут, и не будешь сожалеть о времени, потраченном на поиски. Если же мы потерпим неудачу, то ты излечишься от несбыточных мечтаний; придется тебе примириться с неизбежным злом и покориться необходимости» [1].

«Житие Ф. В. Ушакова» было своеобразным ответом Руссо, изложением русской программы воспитания, сделанной с позиций писателя-революционера. Радищев со всей решительностью отвергает тезис о невозможности

---

[1] Ж.-Ж. Руссо, Избранные сочинения, т. 1, Гослитиздат, М. 1961, стр. 701, 680, 681.

воспитания человека и гражданина. Он, как и Руссо, понимает, что в реальной феодальной действительности государство и отечество не совпадают (крестьяне оказываются «пленниками в отечестве своем»), что они враждебны друг другу. Но ему чужда пассивность и смирение, он не может отказаться от отечества и подменить его «фермой», убежищем «счастья одиноких». Радищев знает: человек может изменить действительное положение вещей, если у него отняли отечество, он может его завоевать, вернуть его себе в борьбе с феодально-самодержавным государством. Больше того, он верит, что только в борьбе за отечество, за свободу тех, кто утеснен государством, каждый человек станет гражданином. Истинным человеком для Радищева является не добродетельный человек, но гражданин, прорицатель вольности, борец за свободу и счастье своего, страдающего в неволе народа.

Героем повести он делает реальное лицо — Федора Ушакова. Реальность исторической личности, точное, объективное изображение его жизни, воспитания и духовного развития подчеркивало правоту радищевских убеждений, противопоставленных утопической системе воспитания и отвлеченному образу «естественного» человека Эмиля.

Ушаков первые годы юности провел в Петербурге, он воспитывался в дворянской среде и, начав службу, стал быстро делать карьеру. «Семнадцатилетний юноша, наперсник вельможи, коего тогдашний доступ до государя всем был известен, не мог он обойтись без искушения, и сии были различного рода». Многие искали у него покровительства. «Богач сулил золото, но не успевал, и долженствовал возвращаться с негодованием». Но перед другими искушениями он не оказывался таким твердым, и потому часто после дневных трудов «езжал он по вечерам в собрания малые и большие, на балы, маскерады, ужины, где нередко просиживал за карточною игрою до полуночи». Не проявлял он твердости и перед молодыми, настойчивыми «ласкательницами», которые, ища его помощи, дерзко вторгались к нему на квартиру. Сообщив об одном таком любовном приключении, Радищев замечает: «Если бы я писал любовную повесть, колико обильная предлежала бы начертанию жатва. Чувственность была в Федоре Васильевиче при начале своего возничения, просительница жила в разводе со старым мужем, имела нуж-

ду в предстательстве Федора Васильевича, провидела его горячее телодвижение, пришла на уловление его и успела».

Но Радищев не хотел писать любовную повесть. Он стремился рассказать о том, как в этих условиях созревал в Ушакове гражданин, личность. Ушаков не оказался жертвой среды, не пошел по пути быстрой карьеры, на который толкали друзья и вельможа-начальник. Честный и преданный идее справедливости, он презирал карьеру, стремясь к иной, общественной деятельности. Когда он узнал о посылке Екатериной молодых людей учиться в Лейпциг, то бросил выгодную службу и, «алкая науки», попросил зачислить его в число русских студентов. Так из первого столкновения с обстоятельствами Ушаков вышел победителем и стал сам определять свою судьбу.

В Лейпциге Ушаков читал книги французских просветителей-материалистов, по книге Гельвеция «Об уме» он и его юные друзья «учились мыслить», осваивая идеи освободительной философии. Ненавидя деспотизм и насилие, Ушаков всегда решительно выступал против несправедливости и неправды. Потому он, видя деспотические действия Бокума, смело восставал против его власти, отстаивая интересы и права своих товарищей. Радищев свидетельствовал: «Единое негодование на неправду бунтовало в его душе и зыбь свою сообщало нашим, немощным еще тогда самим собою воздыматься на опровержение неправды. Таковыми происшествиями уготовлялися мы к одной из знаменитейших, по моему мнению, эпох нашея жизни». Такой эпохой явился бунт студентов против начальника русской колонии студентов майора Бокума.

Руссо ограждает своего героя от среды, искусственно изолирует от общества. Радищев показывает, что главным фактором воспитания русских студентов, в том числе и Ушакова, были условия их жизни под началом Бокума. Учитель Эмиля наставляет своего ученика: будь умерен в своих желаниях, а если даже их нельзя будет осуществить—не отчаивайся и смирись. В смирении познай силу своего духа и будь «добрым человеком». Радищев, создавая образ Ушакова, утверждал: вот воспитанный обстоятельствами жизни «добрый гражданин». Ушакову чужда идея смирения. Он верит в силы и возможности человека в борьбе с насилием и неправдой. Ради-

щев пишет: «Человек много может сносить неприятностей, удручений и оскорблений... Не доводи его токмо до крайности». Доведенный до крайности человек восстает на притеснителя. Так думает не только Радищев, но и Ушаков, возглавивший бунт студентов.

Радищев считал необходимым воспитывать ненависть к угнетателям. Воспитателем «доброго гражданина» должна быть сама жизнь, обстоятельства бытия человека, живущего в обществе, где господствует угнетение человека человеком. Действия Бокума, угнетавшего студентов, вызвали возмущение. «Доведенные до крайности» студенты подняли бунт. Но Бокум не только начальник колонии, в нем персонифицировано зло, исходящее от власти. Радищев все время переводит путем аналогии взаимоотношения студентов с Бокумом в ряд более высокий: взаимоотношений подданных с самодержавным правителем вообще. «Имея власть в руке своей и деньги, забыл гофмейстер наш умеренность и, *подобно правителям народов,* возомнил, что он не для нас с вами; что власть, ему данная над нами, и определенные деньги не на нашу были пользу, но на его». Или: «Пример *самовластия государя,* не имеющего закона на последование; ниже́ в расположениях своих других правил, кроме своей воли или прихотей, побуждает каждого начальника мыслить, что, пользуяся уделом власти беспредельной, *он такой же властитель* частно, как тот в общем» (подчеркнуто мною.—*Г. М.*). И тогда, оказывается, сама жизнь, а не философы подсказывают человеку его поведение: доведенный до крайности притеснениями мучителя, он восстает. Показывая конкретно, как складывались отношения студентов с Бокумом, фиксируя внимание читателя на возрастающем протесте («подобно как в обществах, где удручение начинает превышать пределы терпения и возникает отчаяние, так и в нашем обществе начинался сходбища, частые советования» и т. д.), Радищев подводит его к важному, по его мнению, закону человеческого общежития: «Не имея в шествии своем ни малейшия преграды, человек в естественном положении, при совершении оскорбления влекомый чувствованием сохранности своей, пробуждается на отражение оскорбления». Ушаков, действуя по этому закону, поднял своих товарищей на «отражение оскорбления». В процессе «отражения» и осуществляется воспитание гражданина.

Ушаков был оригинальным русским мыслителем (Радищев в приложении к «Житию» издал оставшиеся после него сочинения, написанные в Лейпциге), первым в ряду тех новых исторических деятелей России, кого выдвигало освободительное движение, истинным патриотом, видевшим свой патриотический долг в борьбе с рабством в своем отечестве. Он умер в самом начале своего поприща. Но Радищев, сохраняя память о нем, создает так нужный русскому общественному движению образ активного человека и гражданина, истинного сына отечества, осуществляющего свою личность в «отражении оскорбления», находящего свое счастье не в жизни «на своей ферме со своей семьей», но в борьбе с теми, кто, «подобно правителям народов», использует свою власть для угнетения и оскорбления человека.

4

Жанр «путешествия» получил в XVIII веке широкое распространение. Этим он обязан Л. Стерну. Выдающийся английский писатель издал в 1767 году «Сентиментальное путешествие», которое стало своеобразным манифестом сентиментализма. Книга породила новую традицию — появился поток сентиментальных путешествий в различных национальных литературах. Знали эту книгу и в России, прочитал ее, в частности, Радищев.

Но была и другая, совершенно самостоятельная традиция «путешествий», о которой у нас забывают, имевшая огромное значение для Радищева. Прежде всего должны быть названы многочисленные географические путешествия и записки о путешествиях — письма русских, посланных учиться за границу. О необходимости организовывать географические путешествия еще в 1759 году заговорил Ломоносов. В 1764 году он даже написал специальную записку на эту тему. Смысл ломоносовских требований общепросветительский — способствовать «географическому познанию отечества». В 1760—1780-е годы читатель познакомился с серией таких «путешествий», написанных учеными — Крашенинковым, Рычковым, Лепехиным, Озерецковским и др.

Обострение социальных проблем в 1760-е годы привело к появлению крестьянской темы в литературе. Жизнь

настойчиво требовала не только географического, но и социального познания отечества. Эту функцию и стало играть просветительское путешествие, написанное с реалистических позиций. Новиков еще в 1769 году в «Трутне» собирался напечатать сочинение «молодого в России путешественника». Что-то помешало тогда писателю выполнить свое обещание. Но в 1772 году он его выполнил—в «Живописце» появилось первое «путешествие» нового типа — «Отрывок путешествия в ***» И. Т. В нем автор рассказывает о русской деревне, дает точное и объективное описание жизни крепостных. Создает образ путешественника, «чувствительного к крестьянскому состоянию».

Фонвизин во время своего путешествия по Франции вел «журнал» и отчет об увиденном — о жизни, нравах, обычаях французского общества, политическом строе и культуре страны — изложил в «письмах» родным и П. И. Панину. Попытка напечатать это произведение — которому было дано заглавие «Записки первого путешествия» — кончилась неудачно: оно было включено в состав «Собрания сочинений» Фонвизина, но его запретила полиция. Письма, входившие в состав «Записок», стали распространяться в рукописях.

В 1783 году в журнале «Собеседник любителей российского слова» Фонвизин напечатал первую часть своего нового сочинения — «Путешествие глухого и немого» — рассказ о провинциальной помещичьей России. (Окончание «Путешествия» не было напечатано.) Эти «путешествия» — Новикова и Фонвизина — в жанровом отношении носят особый, самостоятельный по отношению к «Сентиментальному путешествию», характер. Им чужда чувствительность и субъективность, в них на первом плане не чувства, не внутренний мир путешественника, а реальная жизнь, окружающая человека действительность, показанная объективно. Так определилось своеобразие жанра русского просветительского «путешествия», написанного реалистами.

Подобные «путешествия» открывали большие возможности перед художником: оказывалось оправданным и общение героя-путешественника с массой людей разных классов, и включение в книгу множества самых разнообразных наблюдений путешественника над жизнью народа и страны. Тем самым герой-путешественник вырывал-

ся из сферы частной жизни и семейных интересов и вступал в сферу жизни всеобщей. Избрав для своей главной книги жанр «путешествия», Радищев сознательно опирался на русскую традицию. Но, написав «Путешествие из Петербурга в Москву», он обогатил эту традицию, использовав скрытые возможности жанра и подчинил его воплощению небывалого еще замысла. А Радищев задумал создать книгу, посвященную проблемам будущей русской революции, героями которой должны были стать народ и передовой дворянин, порывающий со своим классом и становящийся в ряды «прорицателей вольности».

«Сентиментальное путешествие» Стерна — интимная исповедь автора, выступавшего под именем Йорика. «Путешествие из Петербурга в Москву» — это не исповедь Радищева, а особый тип воспитательного романа, раскрывавший духовную драму одного из тех, кто принадлежал к лучшим людям из дворянства. Потому герой радищевского «Путешествия» — человек, имеющий свою собственную биографию, своих друзей, свои сложные противоречивые убеждения.

Первой и важной особенностью радищевского «Путешествия», как своеобразного воспитательного романа, является создание объективного образа героя-путешественника, реального характера передового дворянина, разрывающего идейные и социальные связи со своим классом и переходящего в лагерь просветителей, обретающего веру в революционный путь преобразования России. Это предопределило и другой признак реалистического «путешествия» — сюжетность. Радищевская книга, в отличие от «Сентиментального путешествия» Стерна, имеет единый сюжет. Третья важная особенность преобразованного Радищевым жанра — раскрытие роли обстоятельств, среды, жизни в формировании сознания, нравственности, характера человека.

Взяв в герои «Путешествия» своего современника, Радищев стремился открыть ему истину, обнажить его заблуждения и воспитать из него своего единомышленника. Что же могло воспитать этого человека? Ответ уже был дан в «Житии Федора Васильевича Ушакова». Воспитывает человека жизнь. Поводырем, наставником, учителем является «чувственность, столь мощно его вождающая». Человек, погруженный в гущу реальной жизни, под влиянием получаемого опыта, освобождается

от прежних своих заблуждений, открывает объективную истину — «правила, народным правлениям приличные».

Радищевская эстетика героического, эстетика воспитания революционера прочно опиралась на материалистическую философию. Познание действительности, существующей независимо от сознания индивидуума, происходит при помощи чувств; без чувств разум бессилен. Механизм познания представляется Радищеву в следующем виде: первичным познанием является опыт, вторым— рассуждение; рассуждение — это тот же опыт, но «опыт разумный». Если опыт чувственный познает сами вещи, то рассуждение познает отношения вещей. «Рассуждение есть ничто иное, как прибавление к опытам, и в бытии вещей иначе нельзя удостовериться, как через опыт» [1].

Эти убеждения определяли позицию Радищева, когда он писал «Путешествие», они лежат в основании изображения идейного обновления путешественника. Сначала описывается реальный факт, конкретное явление, чувственное восприятие которого есть первый опыт. Рассуждение по поводу факта — накопление «умственного опыта», в итоге опыта путешественник, сблизив однородные явления и устранив случайные, приходит к обобщениям. Изображая судьбу путешественника, его идейные искания, Радищев художественными средствами убеждает читателя, что новые представления человека, его убеждения рождаются из опыта, под влиянием самой жизни. Таким образом, отправляя героя в путешествие, Радищев предопределял исход воспитания: «вождаемый чувством» и руководимый разумом, он непременно придет к обнаружению, а затем и принятию тех «правил», которые «народным правлениям приличны». В этом проявился характерный для просветительского реализма оптимизм.

«Путешествие» написано с целью умножения числа людей, «прямо взирающих» на действительность, и потому оно имеет сюжет, строго подчиняющий себе весь вводимый в книгу огромный материал. Поэтому радищевское «Путешествие» не распадается на отдельные куски, главы и эпизоды, как это обычно происходит в традиционном жанре «сентиментальных путешествий». Сюжет у Радищева цементирует все богатство впечатлений путешест-

---

[1] А. Н. Радищев, Избранные сочинения, стр. 360.

венника, отражающих богатство реального мира. Единым сюжетом «Путешествия» является история человека, познавшего свои политические заблуждения, открывшего правду жизни, новые идеалы и «правила», ради которых стоило жить и работать, история идейного и морального обновления путешественника.

Личности путешественника писатель уделяет большое внимание, он пристально следит за его духовной жизнью, обнажает нравственные богатства своего героя—человека душевно деликатного, отзывчивого, беспощадно требовательного к себе. Умный и тонкий наблюдатель, он наделен чувствительным сердцем, его деятельной натуре чужда созерцательность и равнодушие к людям, он умеет не только слушать, но всегда стремится прийти на помощь тому, кто в ней нуждается.

В образе путешественника полнее всего раскрывается радищевский идеал человека. Писатель вводит героя в гущу жизни, но он свободен от эгоистических интересов и поисков житейского благополучия, да и сама эта жизнь предстает не в своей бытовой пошлости, но раскрывается в своей сути — социальных, общественных и политических противоречиях. Герой Радищева не эмпирический человек, умеющий радоваться жизни и находить наслаждение в самом человеческом бытии, и не чувствительный человек, погрузившийся в мир своих страстей, отъединившийся от реальной жизни и занятый собой, своими чувствами, живущий под сводами своего очага.

Путешественник Радищева — общественный человек. Общественный, социальный характер эмоций — вот то главное отличие нравственной жизни радищевского героя от героев сентиментальной литературы, которое определяет в известной мере и структуру книги. Он не бежит из мира, не замыкается в своем очаге, а выходит на широкую дорогу, распахнув свое сердце народному горю, вместе с «сочувственниками», которых встречал на пути. Герцен сразу почувствовал эту особую природу путешественника, заявив, что «он *едет по большой дороге,* он сочувствует страданиям масс, он говорит с ямщиками, дворовыми, с рекрутами, и во всяком слове его мы находим с ненавистью к насилию — громкий протест против крепостного состояния» [1].

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XIII, стр. 273.

Оттого Радищев изображает не семейную драму, а драму идей. Его герой живет не сердцем, а умом. Разум помогает поискам истины. Идейные поиски определяют содержание его эволюции, его духовного обновления. Такое построение характера — полемично. Сентиментализм уже отчетливо проявил к 1780-м годам неизбежность ухода человека из сферы общественной жизни в сферу частных интересов; руководимый сердцем, герой сосредоточивается на своих чувствах, на своей любви, на своих семейных делах. После победы романтизма, унаследовавшего философию человека сентиментализма, с особой силой проявился ее антиобщественный, эгоистический характер. С ней боролись писатели, вставшие на реалистические позиции, — Грибоедов, Пушкин, Герцен.

Свои взгляды по этому вопросу Герцен впервые высказал в статье «По поводу одной драмы» (из цикла «Капризы и раздумье»). Характерно, что эпиграфом к ней он избрал слова материалиста Фейербаха: «Сердце жертвует род лицу, разум — лицо роду. Человек без сердца, не имеет своего очага: семейная жизнь зиждется на сердце; разум — res publica[1] человека». Рассматривая литературу сентиментализма и романтизма, Герцен оспаривает выдвинутую этими направлениями философию человека и определяет свой идеал. «Любовь — один момент, а не вся жизнь человека; любовь венчает личную жизнь в ее индивидуальном значении; но за исключительною личностью есть великие области, также принадлежащие человеку, или, лучше, которым принадлежит человек и в которых его личность, не переставая быть личностью, теряет свою исключительность».

Требуя уничтожения «монополии любви», Герцен говорит, что «человек не для того только существует, чтобы *любиться»*. На примере романа Гете «Вертер» он показывает, к каким гибельным последствиям приводит человека сосредоточенность на своих сердечных чувствах. «Что за жалкое, потерянное существование какого-нибудь Вертера, ...сколько сумасшедшего и эгоистического в нем, при всей блестящей стороне, которую всегда придает человеку сильная страсть!» «При всех поэтических выходках Вертера вы видите, что эта нежная, добрая душа не может выступить из себя; что, кроме маленького ми-

---

[1] Здесь: общественная сторона (*лат.*).

ра его сердечных отношений, ничто не входит в его лиризм; у него ничего нет ни внутри, ни вне, кроме любви к Шарлотте».

Человек принадлежит не только семье, но обществу, есть иная сфера проявления его личности — общественная деятельность, направленная на благо человечества. Потому Герцен требует: «Человек должен развиться в мир всеобщего» [1]. Первым таким человеком в русской литературе первой четверти XIX века был Чацкий. Любовь для него «только один момент, а не вся жизнь». Он «выступил из себя» и «развился в мир всеобщего». Опыт Радищева, его философия общественного человека, чей нравственный кодекс выражался лаконичной формулой — «Я взглянул окрест меня — и душа моя страданиями человечества уязвленна стала»,— были освоены Грибоедовым. «Мильон терзаний» Чацкого — общественного происхождения, «душа его сжата горем» оттого, что он способен «уязвляться страданиями человечества». Открытия Радищева-реалиста были нужны реалистам XIX века.

Но просветительский рационализм все же сказался на построении образа путешественника. Духовная эволюция его раскрыта не психологически (как это сделано Грибоедовым в Чацком), а логически. Развитие образа, идейные искания как бы заранее запрограммированы. Вводимые в книгу факты, описания тех или иных явлений, которые определяют опыт путешественника и следующее за ним рассуждение, обобщение опыта обусловлены логическим планом эволюции, которую *должен* пройти герой. Отсюда — некоторая схематичность образа, строго обозначенная последовательность духовных испытаний путешественника. Его путь — от заблуждений к истине — прочерчен с такой же ясностью, как и путь от Петербурга до Москвы, по которому он едет.

В своих исканиях путешественник проходит как бы через три этапа. В первых главах открываются ему «частные неустройства», он понимает, что прежние его представления о благоденствующей под управлением Екатерины России есть плод глубоких заблуждений. В главе «Новгород» он уже вынужден признать, что «прежняя система пошла к черту». Далее следует второй этап. Пу-

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. II, стр. 49, 67, 68.

тешественник, убедившийся, что Россия бедствует, что в ней повсюду «неустройства», злоупотребления властью, бесчеловечный гнет рабства, страстно ищет путей к изменению положения, к уничтожению «неустройств».

И ему представляется, что единственный путь — это путь реформ сверху. Разделяя иллюзию многих дворянских деятелей той эпохи о просвещенном характере екатерининского самодержавства, он полагает, что если открыть «правду» монарху, все будет немедленно исправлено. Главы «Спасская полесть», «Крестьцы», «Хотилов» и «Выдропуск» рисуют крах этой иллюзии.

Опыт путешествия — крепостническая действительность, обнаженно представшая перед глазами героя, встречи с жертвами самодержавно-крепостнического строя («Чудово», «Зайцево» и др.) — убеждает его в несостоятельности надежд. Так начался третий и последний этап идейно-морального обновления героя — формирование революционных убеждений. Путешественник начинает понимать, что ни монархия, какой бы «просвещенной» она ни была, ни «великие отчинники» не могут принести свободу. Свободу народ может добыть только сам, восстав против угнетателей, вынуждаемый к этому «тяжестью порабощения» («Медное», «Городня», «Тверь»).

В обращении путешественника на путь революции огромную роль сыграла встреча с автором оды «Вольность», то есть с самим Радищевым. Путешественник жадно слушал «прорицания о будущем жребии отечества». Отдельные мысли, наблюдения, выводы — следствие собственного опыта путешествия — под влиянием «прорицателя вольности», читавшего и толковавшего ему оду «Вольность», складываются в систему революционных убеждений. Он начинает чувствовать себя мстителем. Мстителем он и приезжает на станцию Городня.

Начиная с Городни, путешественник общается только с крестьянами, находится только в их среде, мужественно ищет средств и путей к установлению связей с ними на началах взаимного уважения и доверия. Так в книгу вторгается народ, русский крепостной крестьянин, становясь ее героем, занимая важнейшее место в повествовании. Именно в этих главах путешественник, принявший революционную веру «новомодного стихотворца» — автора оды «Вольность», выступает союзником, единомышленником Радищева. Поэтому вопрос о народе, как

той политической силе, которой предстоит обновить Россию, как социальной базе для «мстителей» и «прорицателей вольности» равно важен и для путешественника и для Радищева. Радищев и изобразил народ в «Путешествии» так, как он до него не изображался ни в русской, ни в мировой литературе. Изображение народа — важная и знаменательная победа Радищева, имевшая огромное значение для будущего. При этом одной из важных особенностей реалистического изображения народа было использование писателем опыта устного художественного творчества самого народа. Обращение к фольклору — один из моментов своеобразия русского просветительского реализма вообще и радищевского реализма в частности.

5

Вывод Радищева о важной и решающей роли народа в социальном обновлении отечества и завоевании свободы рождался из глубокого изучения истории — русской и мировой, из внимательного анализа крупнейших политических событий современности — американской революции 1775—1783 годов и восстания Пугачева, из тщательного рассмотрения экономической, правовой и социальной структуры крепостнического общества, места крестьянина в политической и общественной жизни страны. Постоянный и глубокий интерес к устному творчеству народа также был выражением стремления познать жизнь угнетенных, открыть запечатленные в художественном слове народа черты национального характера, особенности сознания народа, его отношение к своему положению, его этический идеал, его веру в будущее, его глубокую человечность, не убитую веками рабства.

Песни и сказки, пословицы и причитания, былины и духовные стихи — все многочисленные виды и жанры фольклора — не только свидетельствовали о художественной одаренности народа, но и о его мощной духовной активности, его способности к творчеству. А восстание угнетенных для Радищева есть высшая форма народной активности, которая с неодолимой силой поднимает замученных рабством мужиков к деятельной жизни, пробуждает в каждом духовно богатую личность. С таких политических позиций и подходил Радищев к фоль-

клору. Герцен отлично понял это, сказав, что в песне автор «Путешествия» нашел «ключ к таинствам народа» [1].

Несомненно, увидеть в песне мировоззрение народа помогла Радищеву народная публицистика, которая была для него подлинным коллективным творчеством угнетенных масс. Манифесты Пугачева, выражавшие в наиболее острой форме надежды и чаяния народа, его характер, его идеалы, его решимость бороться за вольность, обнажали политическую, идеологическую сторону фольклора, заставили отнестись к нему с особым вниманием и любовью. Песня воссоздала перед Радищевым не только мир труда, моральную чистоту труженика, что видели и подчеркивали просветители — Курганов, Новиков, Фонвизин,— но и судьбу народа, его особый, неповторимый национальный склад, его политические идеалы.

Вводя образы крепостных в свое «Путешествие», Радищев подчеркивал прямую связь своего идеала с идеалом, созданным народом, своей эстетики — с эстетикой русской песни. Для Радищева народ не абстрактная категория: перед его умственным взором стояли русские крестьяне, его соотечественники, «пленники в отечестве своем». Оттого в «Путешествии» впервые была создана дорогая русскому сердцу поэтическая картина — мчится по бескрайней равнине почтовая тройка, ямщик, цепко сидя на облучке, поет свою грустную песню: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную».

Но Радищев не ограничился констатацией этой особенности народной песни и сделал важное и глубокое заключение. Найденный им в песне ключ к таинствам народа помогал ему выдвинуть подлинно демократические требования социальных преобразований: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа».

Вслед за этим Радищев создает реальный образ носителя и творца такой песни, показывает, к чему приведут

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, стр. 67.

скрытые до времени, потенциальные возможности души трудящегося человека: «Посмотри на русского человека; найдешь его задумчива. Если захочет разогнать скуку или, как то он сам называет, если захочет повеселиться, то идет в кабак. В веселии своем порывист, отважен, сварлив. Если что-либо случится не по нем, то скоро начинает спор или битву. Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обагренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской». Образ бурлака великолепно передает радищевскую неукротимую веру в светлое будущее России, в творческую мощь народа.

Песня служит Радищеву-писателю и источником в его работе над характерами людей из народа, над образами русских крепостных.

Большой художественной удачей Радищева был созданный им народный характер крепостной Анюты (глава «Едрово»). Судьба Анюты складывалась несчастливо — она сирота, живет с матерью и сестрой, не может выйти замуж за любимого человека, потому что нет у матери ста рублей, требуемых семьей жениха. Несмотря на бедность, на сиротство, на рабское положение, она независима, горда и полна достоинства. Основа ее жизненного поведения — труд. Трудится она, ее мать, сестра. Трудом они кормятся, труд помогает исполнять повинность. По деревне о ней слава: «Какая мастерица плясать! Всех за пояс заткнет, хоть бы кого... А как пойдет в поле жать... загляденье».

Образ Анюты возникал не только из обобщения жизненных наблюдений Радищева. Он овеян поэтической атмосферой народной любовной песни. Именно в песне раскрывалось нравственно чистое и прекрасное чувство любви, преданность девушки тому, кого выбрало сердце, желание иметь сына от любимого человека. Такова Анюта. Она доверительно говорит путешественнику: «Меня было сватали в богатый дом за парня десятилетнего; но я не захотела. Что мне в таком ребенке; я его любить не буду. А как он придет в пору, то я состареюсь, и он будет таскаться с чужими. Да сказывают, что свекор сам с молодыми невестками спит, покуда сыновья вырастают. Мне для того-то не захотелось идти к нему в семью. Я хочу себе ровню. Мужа буду любить, да и он меня любить будет, в том не сомневаюсь». Далее она рас-

сказывает о своей подруге, которая вышла по любви и подарила мужу сына. «Кажется, будто и паренек-то матушку свою уж любит. Как она скажет ему: агу, агу, он и засмеется. Мне то до слез каждый день; мне бы уж хотелось самой иметь такого же паренька...» Поступки Анюты, ее задушевная мечта выйти замуж по любви, завести семью, воспитывать сына исполнены той же, что в народных песнях, нравственной чистоты, искренности, духовной красоты.

Связь с народной песней образа Анюты особенно видна в рассказе Радищева о том, как путешественник встречается с этой крестьянской девушкой. Сюжет радищевского рассказа полностью совпадает с сюжетом народной песни «Слушай, радость, одно слово». Впервые она была напечатана в сборнике Чулкова «Собрание разных песен» (ч. 1, 186). Затем она перепечатывалась во всех последующих переизданиях этого сборника, была включена в новиковский песенник, опубликована среди других песен, приложенных к книге «Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина... и второго французского мошенника Картуша» (1779). Таким образом, эта песня принадлежит к числу очень распространенных. В 1780-е и 1790-е годы она подвергалась литературной переработке.

В песне девушку встречает дворянин:

Слушай, радость, одно слово,
Где ты, светик мой, живешь,
Там ли, где светелка нова.
Скажи, как, мой свет, слывешь,
Как и батюшку зовут...

Радищевский путешественник подходит к Анюте, возвращающейся домой с речки, где стирала белье, и спрашивает ее: «Душа моя, Аннушка, я хотел знать, есть ли у тебя отец и мать, как ты живешь...» Героиня песни с достоинством отвергает попытки такого «знакомства», зная, к чему приводят заигрывания дворян:

Полна, полна, балагур,
Мне пора идти домой
. . . .
Поди, поди, не шути,
Добра ночь тебе, прости.

Точно так же ведет себя и Анюта — на предложение помочь ей донести белье она отвечает: «Спасибо, спасибо; часто мы видим таких щелкунов, как ты; пожалуй, проходи своею дорогою».

Дальше сходство особенно примечательно: и герой песни, и радищевский путешественник оказываются вовсе не «щегольками»-ухажерами, побуждения их чисты, искренни и лишены корысти. Дворянин из песни объясняет крестьянке, что он любит ее: «Ты не думай, дорогая, чтобы я тобой шутил; для тебя, моя милая, весь я дух мой возмутил, как узрел красу твою, позабыл я честь свою».

Так же ведет себя и путешественник: «Анютушка, я, право, не таков, как те, о которых ты говоришь. Те, думаю, так не начинают разговора с деревенскими девками, а всегда поцелуем, но я хотя бы тебя поцеловал, то, конечно бы, так, как сестру мою родную».

Связь образа Анюты с образами крестьянских девушек — героинь народных песен очевидна, ибо сделано это преднамеренно,— в песнях запечатлелась душа русской женщины, ее духовный мир, ее идеалы, ее человечность, целомудрие, нравственная цельность и красота. Радищев не идеализировал народные характеры, не приписывал им абстрактные добродетели, не декретировал их поведение — обретенный им ключ к таинствам народной души открывал ему живые черты русского человека из народа так, как они поэтически запечатлелись в песнях народа.

Создавая «Путешествие», Радищев опирался на опыт истории и недавних политических событий — восстание Пугачева и американскую революцию. Вот когда обстоятельства оказались отличным условием «для разверження великих дарований». Изображая русских крепостных крестьян, сведенных на положение «тяглого скота», Радищев героизировал их, видя в каждом дремлющую до случая силу, которая сделает его истинным сыном отечества, патриотом, деятелем революции. История помогала оттачивать научный вывод о том, что «обстоятельства делают великого мужа» [1]. Песня открывала новые художественные возможности изображения крестьян.

Во многих главах «Путешествия» рассказывается о судьбе крестьян, страдающих в невольничестве. Особые

---

[1] А. Н. Радищев, Избранные сочинения, стр. 428.

тяготы угнетенным приносило право помещика продавать своих крепостных и рекрутчина. И обе главы, «Медное» и «Городня», повествующие об этих будничных бедствиях народа, начинаются с песен. В «Медном» водят старинный «хоровод» молодые бабы и девки и поют плясовую русскую песню «Во поле береза стояла, во поле кудрявая стояла». Песня предшествует рассказу о варварском обычае продажи крепостных с молотка, она помогает читателю понять, почему в русских песнях «есть нечто, скорбь душевную означающее». Но та же песня свидетельствовала о духовном богатстве народа, о неистребимом его жизнелюбии, давала основание для оптимистического вывода о том, что свободы должно ждать «от самой тяжести порабощения».

В «Городне» ужас рекрутчины как подлинного народного бедствия прямо раскрыт через причитания, через народные плачи. Радищев-писатель сознательно отступает, предоставляя слово самому народу, запечатлевшему в скорбных и гневных словах свое осуждение поработителей. Так, в «Путешествие» были включены два образца рекрутского причитания — два плача — от имени матери и невесты. Причитания введены Радищевым подлинные. Он первым обратил внимание на этот жанр народного творчества: его публикация плачей первая и единственная в XVIII веке. И это еще раз доказывает, каким глубоким был интерес Радищева к фольклору. Он не ограничивался вниманием только к песне, пословице и сказке. Изучая народ, он открыл причитания и самостоятельно сделал запись образцов плачей.

Плачи — особый вид творчества народа, в нем обнаженнее проявляется современность, отношение народа к сегодняшним событиям и явлениям социальной, общественной и семейной жизни. Причитание, как никакой другой жанр, отражает сегодняшнее мировоззрение народа. В. Базанов так определяет своеобразие причитаний, как жанра народной поэзии: «Призванные выражать чувство утраты, скорбь по умершему близкому человеку, рассказывать о неустроенности жизни на земле, причитания не ограничиваются миром этих личных горестных переживаний. Сам образ горюшицы, образ бесконечно трагический, уже есть вызов официальному благополучию, оппозиция казенному оптимизму».

Тот же исследователь подчеркивает и еще одну очень

важную особенность причитаний: «Важно... и то, что причитания — специфически женская поэзия, развернутый монолог горюющей и протестующей крестьянки». «Русская крестьянка в фольклоре завоевывает право говорить от собственного имени, она создает свою, неподражаемую поэзию. Могила мужа или сына, сельская площадь, где собирают рекрутов, изба, в которой снаряжают девушку в подневольное замужество, поле, где в поте лица трудится крестьянка,— вот арена народных поэтесс — вопleниц» [1].

Радищева привлекли именно эти особенности причитаний. Он не только познакомил читателя с подлинными причитаниями, но воссоздал обстановку, в которой проявляется талант вопleниц. «Въезжая в сию деревню, не стихотворческим пением слух мой был ударяем, но пронзающим сердце воплем жен, детей и старцев». «Подошед к одной куче, узнал я, что рекрутский набор был причиною рыдания и слез многих толпящихся. Из многих селений казенных и помещичьих сошлися отправляемые на отдачу рекруты. В одной толпе старуха лет пятидесяти, держа за голову двадцатилетнего парня, вопила...»

Причитания привлекли Радищева и современностью высказываемых в них народных суждений о рекрутчине, и образами женщин-воплениц, громогласно на деревенской площади раскрывавших свое горе, свои чувства, свои жалобы и упреки сильным мира сего. Заслуживает внимания факт сделанного Радищевым отбора причитаний. Радищев отверг причитания, запечатлевшие слабость крестьянского мировоззрения, склонность к религиозным упованиям, смирению, к проповеди реакционных идей.

6

Радищева-писателя больше и лучше знали читатели первой половины XIX века, чем его современники. В 1806—1811 годах сыновья Радищева издали шеститомное Собрание сочинений своего отца (без «Путешествия» и оды «Вольность»). Судьба пророка и мученика рево-

---

[1] В. Базанов, О социально-эстетической природе причитаний. — «Русская литература», 1964, № 4, стр. 95.

люции привлекала пристальное внимание к его сочинениям. Запрещенное правительством «Путешествие» стало усиленно распространяться в списках. Факты свидетельствуют, что писатели 1800—1840-х годов были очень хорошо знакомы с сочинениями Радищева. Герцен, признавая свое духовное родство с Радищевым, свидетельствовал, что идеалы автора «Путешествия из Петербурга в Москву» — это его идеалы, идеалы декабристов.

До Герцена особо тесными и устойчивыми узами с Радищевым был связан Пушкин. Еще в Лицее он познакомился с его поэзией. В 1817 году Радищев помог преодолеть влияние романтизма Жуковского: «разбив изнеженную лиру», Пушкин «вслед Радищеву» воспел свободу в оде «Вольность».

В 1823 году с позиций наследника и продолжателя вольнолюбивых традиций он упрекал декабриста Бестужева, не упомянувшего в обзоре русской литературы имени Радищева. Упрек был сформулирован категорически и программно: «Кого же мы будем помнить?» [1]. Пушкин помнил Радищева всю жизнь. Особенно интенсивно он занимался изучением его наследства в 1830-е годы: он перечитал его сочинения, изданные сыновьями, и запрещенное «Путешествие», рукописный экземпляр которого он купил и хранил в своей библиотеке. Это обращение к Радищеву определялось политическими обстоятельствами того времени.

«Первые годы, последовавшие за 1825-м, были ужасны. Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении порабощенного и гонимого существа. Людьми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние. Высшее общество с подлым и низким рвением спешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей» [2].

Судьба Пушкина в это десятилетие сложилась драматически. Он первым «опомнился», увидя себя в «горестном положении порабощенного и гонимого» жандармами и императором, казнившим декабристов. Но Пушкин не впал в отчаяние и уныние. Он напряженно искал новых путей к свободе, жаждал обрести новый идеал, от-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 61.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 214.

стоять свою независимость от власти, чтобы в пору отречения от всех человеческих чувств и гуманных мыслей исполнить свой долг и ободрить новое поколение. В стихотворении «Арион» он предупреждал — «Я гимны прежние пою». «Пророк» был присягой исполнить «веленье божье» — найти утраченную истину и правду жизни и открыть ее людям, глаголом поэзии жечь сердца людей.

От Пушкина ждали этого «глагола», и он чувствовал это. В 1829 году его старший друг — Чаадаев, сам в это время мучительно размышлявший о будущем России, призывал поэта: «Мое самое ревностное желание, друг мой,— видеть вас посвященным в тайны века. Нет в мире духовном зрелища более прискорбного, чем гений, не понявший своего века и своего призвания». «Я убежден, что вы сможете принести бесконечную пользу несчастной, сбившейся с пути России»[1].

Проникнуть в тайну времени — вот какая задача вставала перед Пушкиным. Поэт был подготовлен к ее решению: он обладал тем идейным оружием, которое помогало понимать исторические закономерности развития России. Еще в канун декабристской катастрофы он выстрадал новые убеждения, встав на позиции историзма, реализма и народности. Но именно эта идейная позиция принесла Пушкину новые и неожиданные бедствия. Его реалистические произведения оказались не понятыми современниками. Изданные в 1830-е годы «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Повести Белкина» и многие другие были встречены критикой враждебно. Нападали на Пушкина не только Булгарин, но и вся новая критика во главе с Надеждиным. В журналах появлялись статьи о конце Пушкина, об оскудении его таланта.

Эпоха последекабристской реакции породила условия для нового расцвета романтизма. Романтическое мировоззрение, подкрепленное немецким философским идеализмом, во вторую половину 20-х и 30-е годы было оружием самозащиты личности, разбуженной декабристами и принужденной жить в условиях деспотического режима Николая и крушения идеологии дворянской революционности. Романтизм и философский идеализм как бы открывали спасительные возможности бегства человека из этой

---

[1] См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, изд-во АН СССР, 1941, стр 394. (Оригинал по-французски.)

действительности в мир своей души, помогали ему сохранить великие ценности своего духовного бытия, создавали условия независимого существования. Иллюзорность этого пути открылась не сразу. Трагическое осознание ошибочности надежд было выстрадано поколением новых романтиков. Романтизм на этом этапе не открывал новых путей в искусстве. Более того, он отвращал писателей от живой жизни, пугая их ее безобразием и враждебностью человеку. Исторически возникала необходимость борьбы с романтизмом и его философией индивидуализма. Раньше всех ее начал Пушкин. В конце 20-х и в начале 30-х годов «односторонность» романтизма, его уязвимость, его трагизм поняли многие,— в том числе романтики-поэты и критики. Вот почему появилось требование выхода в действительность.

Слово было найдено, а содержание в него вкладывалось различное. Оно зависело от идейных и философских позиций критиков. Но характерно то, что ни у кого из критиков этих лет, находившихся под влиянием немецкой идеалистической философии, оно не выражало того понимания действительности, которое было осуществлено в реалистической системе Пушкина. У одних критиков и писателей «действительность» трактовалась как антипод высокого, идеального, как средоточие всего ничтожного и пошлого, что сопровождает человека, как реабилитация корысти и цинизма, как сфера торжества мещанина, дельца и чиновника (Сенковский, Булгарин).

У И. Киреевского понимание «действительности» вытекало из его идеалистической философии. Видя «поэзию жизни» только в нравственной деятельности человека, он одобрял стремление Карамзина и Жуковского к *«лучшей действительности»*. Время, по мнению критика, выдвинуло новое требование — сделать еще один шаг к этой «лучшей действительности». Этот шаг, кажется ему, сделал Пушкин, потому что для него характерно «стремление *воплотить поэзию в действительность*»[1].

Н. Надеждин еще в конце 20-х годов требовал от искусства быть «зерцалом природы», быть верным действительности. Но действительность для него — это «доброе, светлое, мелодическое — радующее и возвышающее ду-

---

[1] И. В. Киреевский, Полн. собр. соч., т. I, М. 1861, стр. 23, 24, 28.

шу». Потому метод художника — это «возвышенное идеализирование»[1]. Философски мотивированное недоверие к реальной жизни рождало недоверие к лучшим произведениям современной литературы. Оттого он гневно осуждал Пушкина, поскольку его произведения противоречили его концепции, и приравнивал художественный метод великого писателя к методу Булгарина.

Пушкина преследовало самодержавие. Он отстаивал свою независимость, чтобы быть нужным своим современникам, быть «любезным народу». Критика травила его, отделяя от него читателей. Но он оставался твердым и верным своим убеждениям. В 1830 году было написано стихотворение «Поэту», отражавшее его общественную и эстетическую позицию: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум». Он шел дорогою реализма. Реальный, «страшный мир» был исполнен «зла» и «преступлений», воинствующей пошлости и рабства, расчета и торга, в нем было много безобразного, ничтожного, преступного и бесчеловечного,— но там, и только там были сокрыты спасительные для человека силы.

Пушкину нужно было в обыкновенном, в том, что окружало его современников вседневно,— в реальной действительности николаевской России обнаружить то, что скрыто до поры от всех — живое начало жизни, те силы и источники, которые бы вернули надежду на будущее, помогли человеку поверить в себя и свою возможность противостоять насилию. Через четверть века, когда обнаружились скрытые процессы исторического развития этой эпохи, Герцен так характеризовал их: «картина официальной России внушала только отчаянье». «Зато внутри государства совершалась великая работа,— работа глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная; всюду росло недовольство, революционные идеи за эти двадцать пять лет распространились шире, чем за все предшествовавшее столетие, и тем не менее в народ они не проникли.

Русский народ продолжал держаться вдали от политической жизни...» «Но если он и не принимал никакого участия в идейном движении, охватившем другие классы, это отнюдь не означает, что ничего не произошло в

---

[1] «Вестник Европы», 1828, № 22, стр. 83, № 21, стр. 19.

его душе. Русский народ дышит тяжелее, чем прежде, глядит печальней; несправедливость крепостничества и грабеж чиновников становится для него все невыносимей». «Недовольство русского народа, о котором мы говорим, не способен уловить поверхностный взгляд. Россия кажется всегда такой спокойной, что трудно поверить, будто в ней может что-либо происходить. Мало кто знает, что делается под тем саваном, которым правительство прикрывает трупы, кровавые пятна, экзекуции, лицемерно и надменно заявляя, что под этим саваном нет ни трупов, ни крови»[1].

Действительно, мало кто знал в 1830-х годах, что происходило в реальной жизни, прикрытой саваном императорской политики. Возраставшее недовольство и было той «тайной века», которую открыл Пушкин-реалист. Историзм его убеждений помог ему понять принцип постоянного изменения, развития и совершенствования человеческого общества. Тем самым сегодняшнее оказывалось и отличным от прошлого, и одновременно связанным с ним. Прошлое, история народа, его путь, его развитие — приуготовляли будущее. Историзм помогал вырабатывать на иной, отличной от просветительской, основе оптимистический взгляд на судьбу народа и родины, вселяя веру в неминуемое торжество свободы, добра, справедливости, просвещения.

Пушкин в эти годы усиленно изучает историю России и Запада. В центре его внимания революционная борьба за свободу. История вскрывала закономерность развития антагонистических отношений между угнетенными и угнетателями. «Тяжесть порабощения» оказывалась постоянным источником протеста и борьбы за вольность.

В 1830 году, живя в Болдине, Пушкин задумал большое сочинение на материале жизни крепостного крестьянства: «Историю села Горюхина». «История» не была закончена, но сохранился план ее, который скупо и лаконично формулировал закономерность развития отношений между крепостными и крепостниками, между обидчиками и обиженными: «Правление Антипа Мудрого. Приезд моего прадеда тирана Ив. В. Т. Бунт — дед мой управляет. Пожар... Мужики разорены. Отец мой. Стар.

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 211—212.

Приказчик. Бунт. Приказчик. Мирская сходка, бунт... барщина»[1]. Рабство ведет не только к нищете, разорению и бесправию. Тяжесть порабощения неминуемо рождает бунт и протест. Таков закон истории, открытый Пушкиным, и именно он, по его убеждению, должен определять нравственный кодекс человека, если он не хочет пасть до положения раба и жертвы.

В этих обстоятельствах Пушкин и перечитывал Радищева. Радищевское учение об активном человеке укрепляло собственные выводы Пушкина о закономерности рождения отпора насилию. Освоение открытий предшественников — Радищева и Державина (вспомним ссылки на авторитет Державина в изображении обыкновенного, сделанные в это же время) — помогало решению насущных вопросов современности. Реализм как искусство, показывавшее обусловленность человека социальной средой, еще не было понято и оценено критикой, а Пушкин встал перед проблемой его дальнейшего обогащения. История и современность помогали обнаружить диалектическую взаимосвязь между обстоятельствами и человеком. Среда, условия социального, исторического и общественного положения человека обладали огромной властью. Обстоятельства жизни в самодержавном, собственническом обществе навязывали человеку смирение и покорность. Смиренность с наибольшей силой разрушала душу человека; смиренность как обязательную норму поведения и воспитывало государство.

Но тот же опыт истории свидетельствовал, что доведенный угнетением до крайности человек восстает против враждебных ему обстоятельств, при благоприятных условиях народ совершает революцию. В этом протесте осуществлялось подлинное воспитание жизнью. Отпор насилию формирует характер. Мятежность делает человека свободным в рабской стране, вселяет веру в собственные силы, «выпрямляет» личность, наполняет ее чувством собственного достоинства. Поскольку не созрели условия для общественного выступления, для революционного взрыва (да и не были тогда ясны ни силы, способные к такому выступлению, ни его пути и формы), писатель-реалист не мог изображать героев борьбы — их не знала николаевская действительность. Но нараставшие социаль-

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VI, стр. 752.

ные и общественные противоречия создавали нравственные предпосылки для протеста, для выражения недовольства. В этой атмосфере и формировался пушкинский идеал человека. Мятежность стала решающей особенностью рисуемых им характеров. Тема бунта оказалась центральной в его творчестве 1830-х годов.

Верный реализму, Пушкин сосредоточивал свое внимание не на исключительном, а на типичном, массовом, повседневном и обычном. Его героями стали рядовые люди, живущие по нормам морали своей среды. Обстоятельства подавляли их своей тайной властью. Сюжетом повестей (в прозе и в стихах) избиралась ситуация, подводившая человека к конфликту со средой, с обстоятельствами его жизни, а идейным центром—бунт человека. В фокусе оказывался один, но главный в жизни человека момент — момент прозрения, осознания своей силы, момент рождения высокого вдохновения, которое преображало весь его духовный мир. В протесте человека раскрывалась поэзия жизни. Поэзия мятежа стала пафосом главных произведений Пушкина последних лет.

Для Пушкина дело не в результате мятежа, а в способности его поднять. Он может кончиться катастрофой, мятежник может погибнуть. Но в протесте он обретает свободу, гибели предшествует «упоение боя», которое есть высшая, истинно прекрасная, достойная человека жизнь.

Есть упоение в бою...
. . . .
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Такую жизнь прожил Радищев. Пушкин пишет статью «Александр Радищев» не только для того, чтобы напомнить русскому читателю о жизни и деятельности замечательного человека, писателя, философа и революционера. В ней Пушкин на конкретном примере в публицистической форме решал важнейший для общественного движения 30-х годов вопрос о поведении человека, живущего в условиях деспотического режима. Изучение опыта европейских и американской революций, не принесших

народам обещанной свободы, с одной стороны, и русской, трагически кончившейся крестьянской войны и восстания декабристов,— с другой, подорвало пушкинскую надежду на революцию как средство завоевания свободы. Оттого в статье он искренне говорит об ошибочности радищевских упований. И в то же время он сочувственно относится к самому факту выступления Радищева против самодержавия. Этот момент биографии писателя выписан Пушкиным подробно. Сначала им восстанавливаются исторические обстоятельства его выступления: «сила правительства», «строгость законов» той поры, «суровые люди», окружающие престол Екатерины,— казалось, в этих условиях протест невозможен. Но случилось иначе: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины!» [1].

Такова драматическая коллизия. Радищев не только ненавидит самодержавие и рабство, но и отлично понимает могучую силу правительства, знает, что в своем протесте он одинок и не будет никем поддержан. Народ, который, по его убеждениям, только сам может добыть себе свободу, сделает это не скоро, только при благоприятных обстоятельствах, в далеком будущем. Как же в этих условиях должен был вести себя Радищев? Рисуя эту коллизию, Пушкин задавал вопрос своим современникам. Вопрос был животрепещущим. Он напоминал и о судьбе декабристов. Хотя они действовали сообща и каждый участник заговора надеялся на соединенные силы своих товарищей, но все равно силы борющихся сторон были не равны: с одной стороны горсточка отважных, с другой — всесилие деспотизма.

Выступление без надежды на победу, пишет Пушкин, «покажется нам действием сумасшедшего». И все же, продолжает свою мысль Пушкин, поступок Радищева понятен и, более того — закономерен. Учитывая цензуру, всячески оговариваясь, внося в текст статьи спасительные эпитеты, он оправдывает и приветствует драматическое разрешение конфликта. Да, пусть поступок Радищева — «преступление», «но со всем тем не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; по-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 354.

литического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарской совестливостью»[1].

Каким должно быть индивидуальное поведение человека перед лицом угнетающих его обстоятельств? В конкретных условиях той эпохи это был и нравственный, и общественный, и личный вопрос — он стоял перед самим Пушкиным в его взаимоотношениях с обществом, царем и жандармами. Впервые в художественной форме он решался в «Повестях Белкина». В «Станционном смотрителе» рассказана трагическая судьба Самсона Вырина. Его желания элементарны — он трудом, исполненным оскорблений и унижений, добывает средства к существованию, имеет семью, ни на что не жалуется и доволен судьбой. Несколько лет тому назад умерла жена, оставив ему милую, красивую, ласковую дочку, Дуню. Он любит свою Дуню, радуется ей, лелеет ее. Но в этот частный мир покоя и счастья ворвалась беда: молодой гусар Минский, проезжавший через станцию, влюбился в Дуню и тайно увез ее в Петербург. Горе потрясло старика, но не сломило: он не захотел смириться и отправился в столицу за своей Дуней. В Петербурге он разыскал Минского. Все права, даже в бесправной России, были на стороне Самсона Вырина. В сложившейся ситуации он должен был вступить в борьбу с обидчиком. И вот он стоит перед Минским: «Сердце старика закипело...» Казалось, наступила решительная минута в жизни человека, когда все накопленные прежние обиды поднимут его на бунт. Но... «слезы навернулись на глазах и он дрожащим голосом произнес только: «Ваше высокоблагородие!.. Сделайте... божескую милость!» Вместо протеста — мольба, жалкая просьба отдать ему его дочь Дуню. Обидчик был жесток — он не отдал Дуню, выпроводил старика, сунув ему за рукав несколько ассигнаций.

И Самсон Вырин смирился. Он уехал на свою почтовую станцию в деревню, запил с горя и умер. Вопрос о поведении человека в повести «Станционный смотритель» поставлен остро и драматично. Обида, нанесенная Самсону Вырину, взывала к протесту, к бунту и борьбе с обидчиком. Но он избрал смирение. Смирение унизило Вырина, сделало жизнь бессмысленной, вытравив из ду-

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 354.

ши гордость, достоинство, превратив человека в добровольного раба, в покорную ударам судьбы жертву.

Смиренному Вырину Пушкин противопоставляет Сильвио из «Выстрела». Этот образ только намечен, но именно он открывает галерею мятежных героев. Сильвио оказывается способным отомстить обидчику. Но рассказ на этом не кончается. Из последней фразы мы узнаем, что Сильвио нашел более высокую цель в жизни — он отправился сражаться за свободу греков, восставших против турецкого ига, и был там «предводителем отряда этеристов». Таков иной ответ на вопрос о нравственном поведении человека во время столкновения с обидчиком. Сильвио чуждо смирение. Высокая цель отмщения способствовала его духовному обновлению, обогащению личности.

В 1832 году Пушкин начал писать роман «Дубровский». В нем, исследуя жизнь, он показывал, как жестокость, деспотизм, беззаконные действия крепостника Троекурова и властей порождают протест. Героем романа стал молодой офицер, с детства воспитывавшийся в Петербурге. До катастрофы с отцом он жил, как и многие его сверстники: «Будучи расточителен и честолюбив, он позволял себе роскошные прихоти, играл в карты и входил в долги, не заботясь о будущем и предвидя себе рано или поздно богатую невесту, мечту бедной молодости».

Мелкие страсти, эгоизм, бездумное следование общепринятым нормам морали вели к духовной гибели личности. Смерть отца резко отделила его от прошлого. Став жертвой произвола, он должен был решить свое будущее — смириться, пойти на поклон к Троекурову или восстать на обидчика. Молодой Дубровский восстает. И жизнь его впервые обретает высокий смысл: он восстанавливает поруганную справедливость, творит добро, связывает свою судьбу с крепостными. Только в этой, исполненной смертельной опасности деятельности «разбойника» смогла обнаружиться духовно богатая личность Дубровского. Именно в это время ему открылась чистая и глубокая любовь.

«Разбойничья деятельность» Дубровского не решала социальных противоречий крепостнической России. Но Пушкин и не давал рекомендаций. Он писал о другом — о нравственном решении коренной проблемы жизни че-

ловека в условиях несвободы и торжества самовластья. Смирение или мятеж — другого выхода не было.

В раздумьях о Петре I и Николае I родилась «петербургская повесть» — «Медный всадник». Героями ее поэт сделал Петра, скромного чиновника Евгения и Петербург — это блистательное воплощение прекрасных творческих сил народа-созидателя. Отдавая должное Петру, поэт воспел его гений, сумевший поднять народ на подвиг созидания великолепного города «при море». Но при этом он показывает и второй, страшный, бесчеловечный лик самодержавной власти. Город, построенный народом, превращен в столицу Российской империи. Теперь он обидчик всех обездоленных. Простой человек в нем, такой, как Евгений,— лишь «челобитчик», обреченный ждать милостей «у дверей ему не внемлющих судей». Идейным центром поэмы и стал мятеж Евгения. Обращает на себя внимание настойчивое стремление Пушкина и в этом случае проследить духовную эволюцию Евгения. Поначалу он, как все, живет, подчиняясь во всем власти обстоятельств. Мелкий, бедный чиновник, трудом доставляющий себе «и независимость, и честь», он ни на что не жалуется, поскольку привык к ничтожности своего существования, смирился с ним. Правда, его посещают тревожные думы и тайные желания. Желания эти *элементарны*: «трудиться день и ночь», жениться на любимой Параше, завести семью, детей. «Параше препоручу семейство наше и воспитание ребят»,— сладко мечтает Евгений об одиноком счастье. Мир всеобщего ему чужд, он чувствует себя пасынком жизни. Бесчеловечие же и жестокость ее беспредельны. Она в конце концов разрушает даже робкие мечты об одиноком счастье, отнимает Парашу, обрушивает на Евгения новые испытания и страдания.

Угнетение личности достигло предела. Одинокий, никому не нужный, превращенный в «челобитчика», Евгений смиренно опускался на дно. В этих-то новых обстоятельствах он начинает жить новой, непривычной для него, напряженно-духовной жизнью, «ужасных дум безмолвно полон», он скитался по роскошной, парадной столице. Физические страдания не мешали ему сосредоточиться. В душе Евгения зрели грозные мысли; «он оглушен был шумом внутренней тревоги». Вот эта «внутренняя тревога» и вывела Евгения из сферы част-

ного бытия в сферу жизни всеобщей. Ему открывается причинная связь его несчастий с политикой русских самодержцев. Обнаружив обидчика, он чувствует, как рождается в нем «святая злоба»:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом.
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь.

Пушкин высокой лексикой передает высокий строй мыслей и чувств героя — «по сердцу пламень пробежал». Стилистически уравниваются два противника: у «державца полумира» — «лик», у мятежника «взоры», «чело». Протест превращает Евгения из покорного «челобитчика» в свободного человека. Только поэт, сам движимый ненавистью к самодержавию, поэт, отстаивавший свободу человека, мог с таким вдохновением описать светлую минуту рождения в человеке отважной мысли о своем праве судить «кумира» и бросить ему в лицо грозное и справедливое — «Ужо тебе!».

В «Истории Пугачева» на основании фактов и документов Пушкин утверждал законность восстания, доказывая, что оно было ответом на крепостническую политику самодержавия, на жестокость помещиков: «Весь черный народ был за Пугачева... Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства».

В «Капитанской дочке» главным героем стал Пугачев. Повествование ведется от имени дворянина и офицера Гринева. Но, изобразив Гринева летописцем событий, Пушкин не скрыл своей позиции. Каждый раз, по воле Пушкина, обстоятельства столкновения Гринева с Пугачевым складываются таким образом, что позволяют проявлять благородство, ум, смелость мятежника, его душевную деликатность, гуманность и глубокую человечность. Рассказчик Гринев принужден *свидетельствовать,* что именно таким он видел Пугачева, что на себе испытал его заботу и благодеяние.

История позволяла Пушкину показать спасительное духовное и нравственное обновление человека, вставшего

на путь борьбы. Смышленым, плутоватым, ничем не отличающимся от окружающих его казаков предстает перед нами Пугачев в первых главах. Но вот закипела борьба за вольность — и в горниле восстания переплавляется характер Пугачева, обстоятельства крестьянской войны делают из него «великого мужа». Осознание себя народным заступником делает Пугачева отзывчивым, чутким к горю и бедам других людей. Мечта о вольной России питает его отвагу — он не страшится возможного поражения и казни.

Поэтизируя Пугачева, Пушкин не призывал к крестьянскому восстанию. Но, опираясь на историю, он создавал нравственный идеал человека, который только в борьбе за вольность реализует свою личность. И это было великим открытием писателя-реалиста, унаследованным от него русской литературой, открытием, которое, как живой водой, питало шедшие на смену друг другу поколения читателей Пушкина.

Своеобразие и силу Пушкина, увидевшего мятежного героя в «страшном мире» николаевской России, показавшего, как в будничном, повседневном течении жизни зреет недовольство, рождается отпор насилию, определяющий нравственное возрождение личности, первыми поняли русские писатели, и прежде всего наследники Пушкина — Гоголь и Лермонтов, освоившие открытия Пушкина, традицию обогащенного реализма.

Вслед за «петербургской повестью» Пушкина Гоголь пишет цикл своих петербургских повестей. «Записки сумасшедшего» соотнесены с «Медным всадником», судьба Поприщина—с судьбой Евгения. Бунт того и другого является рубежом их жизни; энергия мятежа вырывает их из мира пошлого, примитивного, уродливого существования и переносит в сферу высокой человечности. Общество жестоко мстит отступникам, мятежники гибнут, но не в качестве ничтожных и смиренных «существователей», а в единственно прекрасном звании — человека. В самоотверженной и героической борьбе за отчизну расцветает и зреет богатырская натура Тараса Бульбы. И эта вольная казацкая душа внутренне родственна и духовно близка казацкой душе пушкинского Пугачева. Открытие Пушкина обусловило возможность создания Лермонтовым богатырской натуры Мцыри. Пушкинское начало в поэме Лермонтова — яркое проявление могущества реа-

лизма в раскрытии вечно живой поэзии действительности, поэзии человека.

Лирика 30-х годов запечатлела духовный мир Пушкина, жившего так же отважно, как и его мятежные герои. В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» Пушкин не только подводил итоги и оценивал свою работу поэта, но и рассказывал, как жил. Он не защищался от упреков, но раскрывал могущество своей поэзии — ее свободу, ее призвание «глаголом жечь сердца людей» и открывать высокие, жизненно необходимые истины. Пушкин — человек 30-х годов XIX века — был беззащитен перед лицом всесильной власти «державца полумира». Так же как и всех его современников — братьев по духу и судьбе,— преследовал и гнал царизм Пушкина. Могущество обожествленного деспотизма рождало заблуждение, что нет такой силы, которая бы могла ему противостоять.

Пушкин-поэт ниспровергает привычные, узаконенные многовековой практикой, но ложные представления, господствовавшие в обществе, где царит дух неволи и культ силы. Художественное исследование действительности — прошлого и настоящего — помогало понять закон исторического развития и найти силу, способную противостоять самовластью и завоевать свободу. Имя этой силы — народ. Еще не пробил его час, и может, долго будет он «безмолвствовать». Но не безмолвствует поэт — выразитель его чаяний и надежд. Он незримыми нитями связан с ним, и эта связь питает его животворящей силой.

Памятнику самовластия Пушкин противопоставляет свой памятник. «Александрийский столп» — это величественный, но временный знак господства человека над себе подобными. Памятник Пушкина, который «вознесся выше... главою непокорной александрийского столпа», — иной. Этим памятником была «непокорная», вольнолюбивая, мятежная, исполненная любви к человеку поэзия.

«Памятник» Пушкина — подвиг поэта, запечатлевший всю красоту его личности. Но это и событие общественной жизни. Впервые с такой художественной силой была раскрыта освободительная миссия поэзии. В глухое время реакции и общей немоты вознесся в России говорящий, изваянный стихами памятник вольнолюбивой поэзии, к которому пробивает живую тропу народ, благодарный поэту за содеянное, за открытые им истины

и идеалы жизни, за то, что, гонимый и преследуемый, он пел «звонкую песнь» «в долинах рабства и молчанья».

В 1830-е годы Пушкин считал необходимым в критических и художественных произведениях самому определять и объяснять смысл сделанного им как писателем, указывать на преемственную связь со своими предшественниками. Свою идейную и общественную позицию поэт сформулировал в «Памятнике» лаконично: «...в мой жестокий век восславил я свободу». Это не воспоминание о юношеской оде «Вольность», а обозначение пафоса творчества последних десяти лет. Мятежные герои Пушкина в бунте обретали свободу. Восславить свободу, открыть к ней путь человеку, живущему в деспотическом и рабском государстве, помог Пушкину реализм, вобравший в себя эстетические открытия Радищева. Вот почему Пушкин считал себя обязанным в программном стихотворении назвать традицию, которую продолжал. Это он и выполнил, написав в ранней редакции: «...вслед Радищеву восславил я свободу». Как всегда, Пушкин был исторически точен в своем определении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА. ДЕРЖАВИНСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ПОЭЗИИ

Научная периодизация истории литературы выявляет закономерности ее развития, которые и служат основанием для решения проблем преемственности и определения роли традиций. Периодизация русской литературы XVIII века не разработана. Когда-то буржуазное литературоведение разделило литературу XVIII века на три периода — петровский, елизаветинский и екатерининский, связав каждый из них с царствующим монархом. Современные историки литературы отказались от подобной «периодизации», но практически приняли это деление, изменив наименование периодов — «литература первого тридцатилетия», «литература второго тридцатилетия» и, наконец, «литература третьего тридцатилетия».

Хронологически-эмпирический принцип не в состоянии выявить закономерности литературного развития. Оттого оказались разорванными связи между идейно и эстетически близкими эпохами истории русской литературы не только в пределах XVIII века. Следствия этого разрыва с особенной силой сказываются при изучении литературы начала нового, XIX столетия. Межевым столбом стал 1800 год — год нового века. В истории русской литературы появились антиномические фикции —

«Литература XVIII века» и «Литература XIX века». Естественно, что сменившийся порядковый номер столетия ничего не изменил в литературном процессе. Историки же литературы фетишизируют этот номер и практически начинают характеристику литературы нового века с тех писателей, творчество которых хронологически связано с его первыми десятилетиями.

Поскольку от проблем преемственности уйти трудно, то их приходится решать с позиций укоренившегося хронологического разделения литературы по векам. Но понятие «XIX век» несет в себе лишь одну информацию — новый век. Эта информация, не вооружая исследователей, толкает их к неверным выводам — новое не нуждается в старом, все делается заново. Отражением создавшегося в науке положения является исследование коллектива ученых — «История русской литературы в трех томах». Второй том, посвященный литературе первой половины XIX века, открывается «Введением» (написано Д. Д. Благим), которое начинается следующими словами: «С первых десятилетий XIX века русская литература вступает в новую и важнейшую эру своего развития — начинается период небывалого ее расцвета, «золотой век» русской классики»[1].

Действительно, в XIX веке русская литература добилась грандиозных, непревзойденных успехов. Были эти успехи и в первые два десятилетия: они определялись прежде всего деятельностью тех писателей, которые продолжали традиции старого века. Но именно их творчество авторами коллективного труда или замалчивается, или лишается своей самобытности. Они сосредоточивают внимание на писателях нового века, действовавших в рамках двух направлений: классицизма (школа А. С. Шишкова) и сентиментализма (последователи Н. М. Карамзина). А творчество этих писателей носило откровенно эпигонский характер. Классицизм изжил себя еще в 1780-х годах. Сентиментализм, пережив эпоху бурного расцвета в последнее десятилетие XVIII века, добившись особенно больших успехов благодаря активной и плодотворной деятельности Карамзина и Дмитриева, в новом столетии зашел в тупик. Создав направление, выработав идейно-

---

[1] История русской литературы в трех томах, т. II, изд-во АН СССР, М.—Л. 1963, стр. 5.

эстетическую программу школы, Карамзин породил эпигонов. Десятки писателей-сентименталистов, следуя за учителем, не написали, однако, ничего талантливого, значительного — литература была наводнена подражательными «путешествиями», слезливо-чувствительными повестями, поэтически беспомощными стихотворениями о несчастной любви, о смерти, о «кладбищах» и «мавзолеях», обращенными прежде всего «к милым женщинам».

Сентиментализм сковывал талант подлинно одаренных поэтов. Жуковский, первые годы выступавший с карамзинских позиций, не смог создать ничего оригинального. Только преодолев традицию, Жуковский сказал новое слово в поэзии, выступив создателем русского романтизма. Как направление романтизм победит в 1810-е годы. С именем Жуковского оказалась связанной важная эпоха в русской поэзии начала века.

Исчерпанность сентиментализма, губительность субъективистских идеалов раньше всех понял сам Карамзин. С конца 90-х годов он пересмотрел свои прежние позиции и начал создавать новую идейно-эстетическую программу. С наибольшей полнотой его убеждения были сформулированы им в критических статьях журнала «Вестник Европы», который он издавал в 1802 и 1803 годах. Статьи были посвящены насущным и важным проблемам: о роли и месте литературы в общественной жизни, о причинах, замедляющих ее развитие и появление новых авторов, о языке, о важности национальной самобытности литературы и т. д.

Когда-то сам обосновывавший культ уединения, ныне Карамзин восстает против него: «...человек от первой до последней минуты бытия есть существо зависимое. Сердце его образовано чувствовать с другими и наслаждаться их наслаждениями». Утвердившееся представление, что уединенный человек в сердце своем обретет счастье, пишет Карамзин в «Вестнике Европы»,— это «сладкая, меланхолическая мысль, поэзия воображения, и ничего более!.. Нет, нет! Человек не создан для всегдашнего уединения и не может переделать себя».

Понимая потребности времени, Карамзин выдвигает задачу создания национально-самобытной литературы. Каков же путь к этой самобытности? Карамзин пишет статью «О случаях и характерах в российской истории,

которые могут быть предметом художества», пересматривая свои прежние убеждения, он ставит перед литературой задачу — «приручать россиян к уважению собственного». Патриотическое воспитание лучше всего может быть осуществлено на конкретных примерах. История России дает бесценный материал художнику. Предметом изображения должна стать реальная, объективная действительность, а не «китайские тени собственного воображения», героями — исторически конкретные русские люди, причем их характеры должны раскрываться в патриотических деяниях. Писатель — это уже не «лжец», умеющий «вымышлять приятно», заставляющий читателя забываться в «чародействе красных вымыслов». Художник, ваятель или писатель является, по Карамзину, «органом патриотизма». Основой деятельности писателя должно быть убеждение, что «труд его не бесполезен для отечества», что он, как автор, помогает согражданам «лучше мыслить и говорить»[1].

Наряду с описанием героических мужских характеров Карамзин высказывает пожелание создать «галерею россиянок, знаменитых в истории». Одну из таких россиянок — Марфу Посадницу — он сделал героиней своей одноименной повести. Как бы обобщая свой новый взгляд на человека, Карамзин формулирует одно из важнейших свойств национального русского характера, а именно — его способность выходить «из домашней неизвестности на театр народный»[2]. Новые взгляды Карамзина сближаются с тем пониманием человека, которое в 70—80-х годах XVIII столетия выдвинули Новиков и Фонвизин. Так же, как и они, Карамзин ценит теперь человека не за интенсивность чувства, не за скрытую от людей богатую жизнь сердца, но за способность выходить «из домашней неизвестности на театр народный», за деятельность на благо отечества, ту деятельность, которая с наибольшей полнотой раскрывает внутреннюю красоту личности, обаяние души русского человека. Призывая литераторов и художников обратиться к истории и в ней искать ключ к самобытности литературы и искусства, Карамзин сам первым подал пример такого обращения, присту-

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. VII, М. 1820, стр. 236, 254.

[2] Там же, стр. 119.

пив к написанию «Истории Государства Российского», отказавшись на долгие годы от участия в литературной жизни.

В свое время Д. Д. Благой писал: «На литературную арену, оставленную корифеями, устремились эпигоны. Эпигонство — подражание старому, механическое перепевание переживших себя, утративших сколько-нибудь прогрессивную идейно-эстетическую содержательность и действенность традиционных литературных форм,— расцвело пышным, но бесплодным цветом в нашей литературе первых двух десятилетий XIX века» [1]. Действительно, большинство поэтов нового века оказались эпигонами. Но литературное движение первых десятилетий не сводилось к их деятельности. В глубине шла иная, деятельная, творческая жизнь, работали большие поэты, обновлявшие литературу.

Два направления, занимавшие противоположные идейно-эстетические позиции, но каждое по-своему выражавшие свое время и служившие ему, определяли практически существо литературного процесса первых десятилетий XIX века. Одно из них — романтизм, действительно новое явление, порожденное XIX столетием, медленно пробивало себе дорогу, преодолевая нападки и сопротивление староверов. Более мощным в новом веке было направление, сформировавшееся в старом. Это — направление просветительского реализма. Именно в 1800-е и 1810-е годы оно бурно развивалось и одерживало замечательные художественные победы, втягивало в орбиту своего влияния талантливых поэтов, определяя их эстетические открытия, их усилия по созданию национально-самобытной литературы, способствуя преодолению художественной ограниченности литературы, которая была свойственна ей в прошлом веке.

Как же авторы коллективного труда решают вопрос о преемственном развитии литературы на рубеже двух веков, какое наследство, по их мнению, получило XIX столетие от своего предшественника? Вот этот ответ: «Угасание литературных направлений XVIII века: последние произведения Державина, Радищева, Карамзина» [2].

---

[1] Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина, изд-во АН СССР, М. 1950, стр. 30.

[2] История русской литературы в трех томах, т. II, стр. 37.

«Угасание» — формула, противоречащая фактам, реальному содержанию литературного процесса начала века. Начнем с Карамзина. Не угасанием, а расцветом характеризуется его творчество этого периода. Деятельность в «Вестнике Европы» знаменовала преодоление противоречий созданной им эстетической системы, обогащение его метода новыми возможностями изображения жизни. Школа не смогла ни понять, ни последовать по новому пути. Карамзин же написал «Марфу Посадницу» — лучшую свою повесть. Она явилась мостом к вершинному произведению Карамзина — «Истории Государства Российского».

Радищев в 1802 году покончил с собой. Но последнее его произведение, написанное в начале нового века, «Осмнадцатое столетие», по справедливому мнению Пушкина,— лучшее стихотворение Радищева. Его произведения — и распространявшиеся в списках «Путешествие из Петербурга в Москву», ода «Вольность», и изданные сыновьями в 1806—1811 годах — получили признание у современников, участвовали в литературном движении начала века.

Державин. В истолковании его творчества и его роли в литературном процессе начала века очевиднее всего проявляется антиисторизм и предвзятость развиваемой в коллективном труде концепции.

Какова же закономерность развития русской литературы, которая глубоко и органически связала литературу двух веков? Ее установил еще Белинский. В статьях последних лет он постоянно подчеркивал, что такой закономерностью являлся нараставший из десятилетия в десятилетие процесс сближения литературы с жизнью: «до Пушкина все движение русской литературы заключалось в стремлении... сблизиться с жизнью, с действительностью». Та же закономерность действовала и в период расцвета «натуральной школы». «Так называемую *натуральную школу* нельзя упрекнуть в риторике, разумея под этим словом вольное или невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни». «Но не в талантах, не в их числе видим мы собственно прогресс литературы, а в их направлении, их манере писать. Таланты были всегда, но прежде они *украшали природу, идеализировали действительность,* то есть изображали несуществующее, рассказывали о небывалом, а те-

перь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине»[1].

Творчество Державина было важной вехой в этом историческом сближении поэзии с действительностью. И это сближение оказалось возможным осуществить с позиций реализма. Поэт успешно работал в последние два десятилетия XVIII века. Наибольших же художественных результатов он добился в 1800-е годы. Уйдя в 1803 году в отставку с государственной службы, Державин впервые целиком отдался поэзии. В 1804 году вышел из печати сборник его стихотворений «Анакреонтические песни», подготавливавшийся с конца 1790-годов. Среди других в нем были впервые напечатаны программные пьесы — «Дар», «Венец бессмертия», «Свобода», «Желание», «О удовольствии», «Русские девушки». До 1808 года в разных журналах постоянно появлялись стихи Державина, в том числе такие шедевры, как «Снигирь», «Цыганская пляска», «Евгению. Жизнь Званская». В 1808 году Державин издал собрание своих стихотворений в четырех томах. Выход этого собрания был огромным событием в литературной жизни начала века, крупной вехой в истории русской поэзии. Новый читатель и новое поколение поэтов смогли *вдруг* увидеть *всего* Державина, понять громадность его таланта, удивительную поэтическую смелость, актуальность его творчества, раскрывавшего тему личности с отличных от сентиментализма и романтизма позиций, мужество поэта-гражданина.

Анакреонтические стихотворения Державина были новым этапом в его творчестве. Он отказался от дальнейшего освоения традиционного жанра оды. Несмотря на осуществленное им еще в 80-е годы обновление оды — она сковывала поэта в выражении новой темы. Отвергаемые правила часто оказывали свое влияние, порождая «невыдержанность» — риторичность и условность образов. Обратившись к анакреонтике, Державин новаторски изменил старый жанр и в стихи, утверждавшие право человека на счастье, радость и наслаждение, вдохнул новую жизнь. Автобиографическая тема получила новые широкие возможности для своего поэтического воплощения. В анакреонтических стихотворениях Державин по-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 15, 16.

прежнему рассказывал о себе. Но личность Державина — это прежде всего личность поэта. Воспевая право человека на счастье и радость, он утверждал еще и его право на независимость от власти. А так как этим человеком был поэт, то анакреонтическая поэзия изменилась кардинально, в самой своей сути — ее героем сделался не частный, жаждущий наслаждений человек, но свободный, независимый поэт. Державинская анакреонтика стала гражданской поэзией.

Интенсивная деятельность эпигонов классицизма и сентиментализма, шумная борьба шишковистов и карамзинистов не обманывала подлинно талантливых молодых поэтов. Они знали цену их творчеству, умели в потоке модных ремесленных сочинений обнаружить живое слово истинной и прекрасной поэзии. Сошлюсь на мнение Батюшкова. В 1809 году он написал сатиру — «Видение на берегах Леты», в которой давал убийственную характеристику «поэтам с Невы» (шишковистам) и «поэтам из белокаменной Москвы» (карамзинистам). Всем модным сочинителям Батюшков противопоставил Крылова. Он высоко оценил его комедии, написанные в 1800-е годы, и басни, вышедшие в составе маленького сборника в том же 1809 году, но сразу замеченные и одобренные автором «Видения».

Другим поэтом, открытым Батюшковым для себя, был Державин. В письме Гнедичу он рассказал, как его потрясло чтение четырехтомного собрания стихотворений Державина: «Недавно читал Державина. Тишина, безмолвие ночи, сильное устремление мыслей, пораженное воображение, все это произвело чудесное действие... Какие стихи ... ничем, никогда я так поражен не был»[1]. В Державине поэта привлекло прежде всего мастерство изображения живой жизни, яркость, красочность, предметность мира. Читая его стихи, он видел изображенные предметы, осязал прелесть и красоту реальной действительности. Особое его внимание привлекли анакреонтические стихотворения.

Державин вооружал русских поэтов методом освоения действительности, помогал обнаруживать поэтическое в обыкновенном, учил изображать реального человека, раскрывая его как неповторимую личность. Освоение опы-

---

[1] К. Н. Батюшков, Сочинения, т. III, СПб. 1866, стр. 53.

та Державина помогало быть оригинальным — предметом поэзии становилась неисчерпаемо богатая, живая жизнь и человек со своим индивидуальным характером и духовным миром. Художественные достижения Державина и были усвоены молодыми поэтами — Давыдовым, Батюшковым и Пушкиным-лицеистом. Так складывалось, организационно не оформленное, но живое, *державинское направление* в поэзии начала века. Именно тогда стала ясна та роль Державина и то его место в литературном движении 1800—1810-х годов, которое Белинский определил лаконично и точно — «отец русских поэтов»[1].

Денис Давыдов не оставил нам автобиографического признания о своем отношении к Державину. Но в его стихах видна органическая близость к художественной системе Державина. Литературоведение, отрывая творчество писателей начала XIX века от традиций прошлого столетия, оказывается принужденным при определении их эстетической позиции конструировать схемы, оставаясь в пределах искусственно подобранных фактов и явлений литературной жизни первых двух десятилетий нового века. Подобный отбор приводит к созданию противоречащих друг другу концепций.

Гусарская лирика Давыдова, его «залетные послания» одними историками литературы характеризуются как самобытное явление, которое не может быть связано ни с классицизмом, ни с сентиментализмом, ни с романтизмом. Его поэзия определяется как сочетание своеобразного «варианта анакреонтики» и «патриотической лирики». Давыдов, по их мнению, создал «в высшей степени индивидуальный стиль». Он начал «демократизацию языка», которую завершил Пушкин[2].

Другие исследователи объявляют Давыдова «певцом военной темы». До Давыдова, утверждают они, военно-патриотическая тема воплощалась в одах Ломоносова, Хераскова, Петрова, Державина. К началу XIX века она стала достоянием бездарных поэтов — эпигонов державинского (классицистического) направления. Карамзинисты не писали военно-патриотических стихов. Давыдов, отвергая одическую традицию, создает особое направле-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 657.

[2] К. В. Пигарев, На путях к новой литературной эпохе. Глава в кн.: История русской литературы в трех томах, т. II, изд-во АН СССР, М.—Л. 1963, стр. 107—109.

ние, порвав с жанровой и стилистической традицией прошлого [1].

Третьи исследователи связывают Давыдова со школой Жуковского, объявляя автора гусарских песен и посланий романтиком. Но поскольку поэзия Давыдова решительно противоречит романтическому методу, Давыдова характеризуют как особый его вариант. Г. Гуковский пишет: «романтизм дает трещину в творчестве Давыдова»; «романтизм здесь уже готов сам отрицать себя» [2].

Действительная родословная Давыдова иная. Он шел вслед Державину и песенной традиции конца XVIII века, которая была многим обязана тому же Державину. Денис Давыдов был первым поэтом нового века, который глубоко ценил Державина и органически воспринял его опыт. Предметом его стихов также стала будничная жизнь обыкновенного человека. И этим человеком был он сам — гусар Давыдов. Уже в первых двух «залетных» посланиях Бурцову во многом определилась поэтическая индивидуальность Давыдова. Их герой — живая личность — предстал в своих обычных повседневных связях с миром. Оттого по-державински смешано «низкое» и «высокое»: точное описание жизни гусара, ночных попоек лихих друзей и патриотическое чувство, желание постоять за родину, готовность в любой момент ринуться в бой. Вслед за посланиями Бурцову стали известны другие стихи Давыдова: «Моя песня», «Песня» («Я люблю кровавый бой»), элегии. Элегии, написанные после Отечественной войны, раскрыли образ гусара с еще одной стороны — мужественный воин, рубака и лихой гуляка предстал человеком с большой и нежной душой. В элегиях, писал Белинский, «личность его (Давыдова.— *Г. М.*) является такою *рыцарскою*, а его знание воина приобретает чрез то столько благородной, возвышенной поэзии» [3].

Г. А. Гуковский связывает характер автобиографического героя песен, посланий и элегий Давыдова с роман-

---

[1] Б. М. Эйхенбаум, От военной оды к «гусарской песне».— В кн.: Денис Давыдов, Полн. собр. стихотворений, Библиотека поэта, Л. 1935.

[2] Г. А. Гуковский, Пушкин и русские романтики, изд-во «Художественная литература», М., 1965, стр. 158.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 363.

тизмом. Как условен этот вывод, показывают факты. Задолго до появления романтизма в России такой характер рисовался в «военных» и «застольных» песнях известных и анонимных поэтов конца XVIII века. Интересным собранием подобных песен был «Карманный песенник» И. Дмитриева, изданный в 1796 году.

Многое в этих застольных и военных песнях для Давыдова оказалось близким — интерес не к батальной стороне войны, а к ее быту, изображение не героев и царей, а раскрытие чувств реального русского воина-офицера, его удали и готовности искать славы на поле боя и веселья с друзьями после сражения. В застольной песне «Кружка» Державин писал, что «веселье» было душою предков, которые «дрались храбро на войне» и пили, считая, что «пьяным по колено море». Давыдов в том же духе призывает гусара «не осрамиться», «не проспать полета» жизни, советует ему: «пей, люби, да веселися», пей «как пивали предки наши среди копий и мечей». Державин провозглашал: «предстань пред нас... большая серебряная кружка», «забав и радостей подружка». Давыдов требовал от друга: «подавай лохань златую, где веселие живет».

Застольные, военные и веселые песни «Карманного песенника» привлекали внимание Давыдова и живой интонацией, и бытовой лексикой, и, главное, оптимистическим взглядом на жизнь героя, превыше всего ценившего независимость. С песнями связаны не только давыдовские послания, но и элегии.

Приведу только один пример, который ясно показывает всю условность попыток исследователей вывести стиль Давыдова из романтической школы Жуковского. В «Элегии IV» Давыдов писал:

В ужасах войны кровавой
Я опасностей искал,
Я горел бессмертной славой,
Разрушением дышал.

У анонимного автора песни в сборнике Дмитриева читаем:

Посреди войны кровавой
Нам ли негу вспоминать?
Не с любовию, со славой
Станем узы соплетать.

Давыдовский герой-патриот оставляет возлюбленную, чтобы уйти на войну и вернуться с лаврами победы:

Первый долг мой, долг священный —
Вновь за родину восстать;
Друг твой в поле появится,
Еще саблею блеснет,
Или в лаврах возвратится,
Иль на лаврах мертв падет!..

О том же мечтает и герой анонимной военной песни:

Там у всех одна любезна
Слава громкая с трубой.
Вечный лавр иль смерть полезна
Вам лишь жертвует герой.

Авторы застольных и военных песен конца XVIII века решительно обновили поэтическую лексику, они свободно использовали бытовое просторечье (арак, мед, пиво, кружка, рюмки, мечи, пули, язвы, трубы), военно-профессиональную фразеологию («посреди войны кровавой», «пулей свист и звук мечей», «станем ладом в круговую», «служба царская»), пословицы и поговорки («сквозь огонь и воды», «пьяным по колено море» и т. д.). Давыдову было на что опереться, когда он создавал свои «залетные послания», песни и элегии. Он не повторял предшественников, но, выполняя свою задачу, определенную временем, учитывал накопленный до него опыт, двигался дерзко и быстро вперед по пути создания реалистической поэзии. Вот почему мы найдем в его стихах или уже знакомые нам слова и фразы, или близкие им по типу, почерпнутые в том же источнике — живой жизни военной среды (в данном случае русского гусарства): арак, пунш, стакан, чаши, лавр, меч, сабля, трубка, ташка, усы,— с одной стороны и выражения: «кровавый бой», «в ужасах войны кровавой», «служба царская», «среди копий и мечей», «соберитесь в круговую» — с другой.

Традиция помогала Давыдову не только воссоздать поэтический облик обыденной жизни и быта гусара, но и решить главную проблему — создание образа лирического героя, самоотверженного поэта-воина, лихого гусара, мужественного патриота. Образ этот автобиографичен и в то же время типичен — в нем запечатлелась оригинальная личность русского человека, ум, речь, поступ-

ки, взгляды на жизнь, образ мыслей которого были национально обусловлены. Этот человек раскрыт в конкретно-исторических обстоятельствах своего действования — в эпоху ожесточенных сражений русского народа с наполеоновскими армиями и великого национального подъема в России. Главной победой Давыдова-поэта было умение через реальный и конкретный быт военно-походной жизни раскрыть жизнь русского гусара как нравственно богатой личности офицера-патриота и гражданина, исполнившего свой долг в годы испытаний его родины.

Так же противоречиво, как Давыдов, оценивается и творчество Батюшкова. Одно время его относили к искусственно образованному направлению неоклассицизма. Основанием для этого являлся интерес некоторых поэтов (Батюшков, Гнедич и др.) к античности, их стремление к совершенству формы, гармонии, пластичности. В последнее время Батюшкова рассматривают как романтика, который вместе с Жуковским утверждал в России романтизм.

Является ли Батюшков романтиком? В аргументации историков литературы много условного и произвольного, много умолчаний и оговорок. Начну с последнего — оговорок. Объявив Батюшкова поэтом школы Жуковского, чуткие к поэзии исследователи не могут не видеть резкого несходства поэтических систем этих двух поэтов. Так появляется необходимость отделить Батюшкова от Жуковского, доказать своеобразие, особенность романтизма Батюшкова. Слову «своеобразие» принадлежит великая роль в аргументах тех, кто делает его романтиком. «Принципиальное отличие» Батюшкова от Жуковского видят в том, что «внутренняя жизнь у Жуковского — это конкретная душевная жизнь индивидуального *я* Жуковского, это душа самого поэта», а «внутренняя жизнь у Батюшкова — это идеал, норма», «но не душа Батюшкова, а его мечта о душе подлинного человека». «Для Батюшкова не характерен стиль и словарь туманных унылостей», «у Батюшкова все элементы поэтики (и самая тема) призваны характеризовать субъект, а не объект поэзии; но сам этот субъект создан Батюшковым как идеал и потому тяготеет к объективированию». В итоге — романтизм Батюшкова, как и у Давыдова, «готов сам отрицать себя». «Отсюда преодоление принципа: каждый

за себя; отсюда — мысль о единстве человечества в идеале красоты. А это уже мысль, преодолевающая романтический индивидуализм. Это был существенный шаг к реалистическому миропониманию, нашедшему принципы более глубокие, чем независимость, самостоятельность личности» [1].

Но оговорками дело не кончается — главным во всех построениях исследователей, доказывающих романтизм Батюшкова, является произвольность толкования его творчества. Этот произвол виден в отборе одних произведений для анализа и замалчивании других. Замалчиваются, в частности, все военные стихотворения, посвященные событиям 1807 и 1812—1814 годов. В разговоре о творчестве Батюшкова не упоминается даже лучшее его стихотворение — «Переход через Рейн». Исключаются из анализа блистательные любовные элегии послевоенной поры и многое другое. Обычно привлекается несколько ранних и анакреонтических стихотворений. При этом совершенно не принимается в расчет факт довольно быстрой и сложной эволюции поэта. А путь его отличается редким динамизмом. Пренебрежение к эволюции неминуемо ведет к искажению облика Батюшкова. Характерный пример: в 1815 году Батюшков переживал тяжелый идейный и духовный кризис. По его словам, в это время он «ударился в религию». «Ударившись в религию», он написал стихотворение «Надежда», которое сознательно строилось им по системе Жуковского. А центральный стих — призыв к самому себе, к мятущемуся и смущенному духу («Мой дух! доверенность к творцу!») — был цитатой из Жуковского. Вот это стихотворение, в частности, берется для доказательства романтизма Батюшкова.

При этом замалчиваются его связи с поэтами других направлений, и прежде всего с Державиным, искусственно рассматривают его творчество лишь в кругу тем, поднятых Жуковским. Совершенно обходится вопрос о полемике Батюшкова с Жуковским, о пародировании им знаменитых баллад. Анакреонтические пьесы Батюшкова программно противостоят поэзии Жуковского. Батюшкову был чужд идеал «небесной», идеальной любви Жуков-

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и русские романтики, стр. 167, 168, 171.

ского, его мистицизм и вера в загробный мир, его философия человека и жизни; отвергая субъективизм, Батюшков был исполнен доверия к реальной действительности. Это понимал и Жуковский. На посвященное ему и Вяземскому послание «Мои пенаты» он написал пространный поэтический ответ. В нем он отвергал идеалы и поэтические принципы друга и довольно обстоятельно излагал свою позицию, желая обратить поэта в романтическую веру.

В начальный период своего творчества (1802—1805) Батюшков не создал значительных произведений. На некоторых стихотворениях (например, «Мечта») сказалось влияние Карамзина. Но поэт не встал под чужие знамена и отказался от идеала человека, выдвинутого Карамзиным в поэзии 1790-х годов,— он искал своего пути. Самоопределению поэта помогал опыт жизни и прежде всего участие в антинаполеоновской войне 1807 года. «Война давала цену вещам» — так Батюшков определял значение военного опыта для себя. Новый период начался с 1809 года, когда были написаны два программных стихотворения — «Видение на берегах Леты», в котором давалась суровая оценка двум борющимся направлениям — классицизму и сентиментализму, и «Воспоминания 1807 года», открывавшее цикл военных стихотворений Батюшкова. Программность этого стихотворения в автобиографизме. Героем стал автор — офицер, принимавший участие в сражении под Гейльсбергом, во время которого был ранен. Художественная система, складывавшаяся в это время у Батюшкова, тяготела к точному, конкретному воспроизведению действительности, реальных фактов, подлинной жизни обыкновенного человека.

Картины военного быта, события и происшествия войны выписаны Батюшковым с большой точностью и конкретностью. Вот вспомнилась ночь накануне битвы под Гейльсбергом, «когда весь стан дремал в покое и ратник, опершись на копие стальное, смотрел в туманну даль»; «Едва дымился огнь» ночных костров, «Аль светлый чуть струю ленивую катил» — именно в этих обстоятельствах герой стихотворения, лежащий в «низком шалаше», погружаясь в думу, «о родине мечтал». А завтра уже «трупы ратников устелют... нивы» гейльсбергских полей, герой, «летя против врагов», будет ранен и, «рукой закрыв

тяжелу рану», с трудом спасется. И вот он уже не на поле боя, а в мирном семействе, в доме рижского купца, куда его привезли для лечения и где он встречается с юной Эмилией. В этом стихотворении все дышит достоверностью живой жизни — и военной и мирной. Высокое и низкое — патриотические думы, воинский подвиг и жизнь в лагере, ночевки в шалаше, страстное чувство к Эмилии, упоение любовью и хождение, «склонясь на костыли», на ночные свидания — все это равноправно входило в поэзию вместе с героем, реальным участником только что прошедшей войны. В этом стихотворении торжествовала и закрепляла победу поэтическая система Батюшкова, в которой слово должно было передавать предметность и реальность мира, воссоздавать «существенность» в ее живой земной красоте. Вот почему поэт, отказываясь от традиционных стилистических систем и канонов, создает свой, индивидуальный стиль, не боясь снизить, сделать смешным и непоэтическим своего героя: изображая его раненным в ногу, заставляет проводить любовное объяснение «склонясь на костыли». Батюшков вполне мог отказаться от «прозы жизни», от действительных фактов и изобразить любовь к Эмилии в стилистическом ключе канонической элегии. Но он этого не сделал сознательно. Все дело именно в том и состояло, что поэт стремился передать достоверность жизни героя и его земной страсти. И тогда слово «костыли» могло мирно соседствовать с «чашей радости», которую влюбленные «выпили до дна».

Во второй период творчества (1809—1812) Батюшков создает свои, сразу получившие широкую популярность и принесшие ему славу, анакреонтические стихотворения. Обращение к анакреонтике было связано с увлечением поэзией Державина и Эвариста Парни. Каждый из них по-своему обновлял древний жанр. Автобиографизм державинской анакреонтики позволял изображать действительного человека и конкретные обстоятельства его русской жизни. Вслед за державинской «Жизнью Званской» Батюшков написал автобиографическое послание «Мои пенаты». Парни пересматривал наследие Анакреонта с позиций французской просветительской философии и прежде всего философии человека Гельвеция и Гольбаха. Батюшков еще в юности усвоил просветительское учение о человеке. Вот почему анакреонтика Парни была ему

близка — он перевел несколько его стихотворений и подражал любимому поэту («Источник», «Вакханка», «Мщение» и др.).

Верный просветительскому учению, Батюшков понимал, что не религия, не божественные заповеди определяют этический кодекс человека. Основным источником нравственности он считает стремление человека к счастью. Это могучее и неодолимое стремление есть нормальное состояние человека, которого вслед за французскими материалистами Батюшков рассматривал как естественного, а не общественного человека, того, по словам Энгельса, «естественного, жизнерадостного, наделенного плотью и кровью человека, который рождается от мужчины и женщины» [1].

Воспринимая в анакреонтических стихотворениях своего героя вне исторических и социальных связей, как естественного человека, он создал в своих стихах полный света и гармонии праздничный мир условной древности, какой-то далекой эпохи язычества, где люди жили, еще не будучи скованными ни общественными, ни моральными путами, жили свободно и полно, повинуясь лишь своим страстям. Но то была не мечта, не зыбкое и туманное видение. Мир, созданный Батюшковым,— это как бы воспоминание, но воспоминание о том, что действительно было, и оттого этот мир показан реально, предметно, вещественно, и среди ясно видимых вещей и предметов, среди щедрой и праздничной природы живет веселый и плотский человек [2].

Балладный мир Жуковского и анакреонтический мир Батюшкова воссозданы с противоположных эстетических позиций. Гоголь остро ощущал это различие и подчеркнул, что именно стремление к действительности, любовь к реальной жизни и «существенности» отличает художественный метод Батюшкова. «В то время, когда Жуковский стоял еще на первой поре своего поэтического развития, отрешая нашу поэзию от земли и существенности и унося ее в область бестелесных виде-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 231.

[2] Подробнее об анакреонтике Батюшкова и его творческой эволюции см. мою статью «Поэзия Константина Батюшкова» в кн.: К. Н. Батюшков, Стихотворения, Малая серия Библиотеки поэта, 3-е изд., Л. 1959.

ний, другой поэт, Батюшков, как бы нарочно ему в отпор, стал прикреплять ее к земле и телу, высказывая всю очаровательную прелесть осязаемой существенности»[1].

Создание анакреонтического цикла стихотворений было не только данью времени, поэтическим выражением идеала человека, усвоенного у французских материалистов-просветителей, но и этапом развития лирики просветительского реализма. Опытом общественной и исторической жизни проверялся просветительский идеал.

Россия оказалась втянутой в великие события войны с Наполеоном. В ходе войны, участником которой был Батюшков, пересматривались прежние идеалы, вырабатывались новые убеждения. Еще до отъезда в действующую армию поэт увидел разоренную Москву. Открылась скорбная жизнь отечества и народа. Бедствия и несчастья сограждан потрясли Батюшкова. Стала очевидной иллюзорность счастья человека, отъединенного от современной жизни. Рухнула, как определил сам поэт, его прежняя «маленькая философия». Обнаружившиеся ясные и спасительные связи личности с миром всеобщего требовали деятельной любви к человеку. Но не к естественному, а к реальному русскому человеку, современнику Батюшкова. Первым откликом на войну было послание «К Дашкову», в котором поэт декларировал свой отказ и от философии естественного человека, и от анакреонтической поэзии. В годы войны Батюшков стихов не писал — он выполнял свой долг патриота и гражданина. После Отечественной войны начался зрелый и последний этап творчества Батюшкова.

Сторонники романтизма Батюшкова строят свои доказательства на двух главных положениях: а) Батюшков, как и Жуковский, «изгнал из сферы искусства объективный реальный мир», сделав единственной темой поэзии «дух человеческий, воспринимающий мир, а не самый этот мир»;[2] б) Батюшкову чужд конкретный метод изображения действительности, ему недоступна «предметная точность» слова, поскольку его стилистическая позиция определялась «точностью лексической», которая «требова-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, изд-во АН СССР, 1952, стр. 379.

[2] Г. А. Гуковский, Пушкин и русские романтики, стр. 164.

ла абсолютной стилистической уместности каждого слова»[1]. Иллюстрируются эти положения примерами из некоторых ранних стихотворений.

Об анакреонтике говорилось выше. Обратимся к стихам, написанным в зрелый период, продолжающим то, что было уже намечено раньше и, в частности, в военных стихах 1809 года. Движение Батюшкова к современности было трудным и сложным. Но опыт войны научил многому. Конкретная действительность, жизнь русского человека после Отечественной войны — вот что стало интересовать Батюшкова и что он сделал темой своей поэзии.

Остановлюсь на двух, почти одновременно написанных (1816), очень разных по материалу и идейному содержанию стихотворениях, которые сближает единый принцип точного и конкретного изображения реальной русской действительности. Первое — «Послание к Тургеневу». Л. Гинзбург утверждает, что в жанре всех «дружеских посланий 1810-х годов» (в том числе и посланий Батюшкова) «инерция абстрагирующего стиля подавляла предметность». «Отбор бытовых «предметов», проникавших в послание, был очень узок. В конечном счете это тоже устойчивые сигналы, стилистическую окраску которых определяло перевоплощение авторского образа. То это гусарские атрибуты лирики Дениса Давыдова, то утварь пиршественного стола, то обстановка «хижины» русского последователя Горация»[2]. Таков обобщенный вывод, типичный для исследований, в которых дает себя знать своеобразная литературоведческая «инерция абстрагирующего стиля». Эта инерция позволяет в абстрактном, суммарном подходе к поэзии растворять конкретное и индивидуальное.

Обратимся к реальному «Посланию к Тургеневу» Батюшкова. Никаких «устойчивых сигналов» в нем нет. Оно написано по конкретному поводу — поэт обратился к Тургеневу с деловой и прозаической просьбой — помочь бедствующей семье умершего воина, с которой он познакомился в Москве.

---

[1] Л. Гинзбург, О лирике, изд-во «Советский писатель», М.—Л. 1964, стр. 22.

[2] Там же, стр. 33.

Услышь, мой верный доброхот,
Певца смиренного моленье,
Доставь крупицу от щедрот
Сироткам двум на прокормленье!
Замолви слова два за них
Красноречивыми устами:
Лишь «Дайте им!» промолви — вмиг
Они очутятся с рублями.

Послание отличает индивидуальный стиль. В нем нет слов-сигналов, но есть слова конкретные, точные, передающие прозаические, будничные дела и заботы. У сирот нет средств «на прокормленье». Тургеневу нетрудно вступиться за них — стоит промолвить лишь *два слова!* И они получат нужные им «рубли». Дальнейшее повествование посвящено изображению судьбы бедной семьи:

Но кто *они?* скажу точь-в-точь
Всю повесть их перед тобою.
Они — вдова и дочь,
Чета, забытая судьбою.
Жил некто в мире сем Попов,
Царя усердный воин.
Был беден. Умер. От долгов
Он, следственно, спокоен.
Но в мире он забыл жену
С грудным ребенком...

Это первая повесть в стихах о простых людях. В «московской повести» изображался объективный мир и реальные люди точными и предметными словами, никакого отношения к абстрагирующему стилю не имеющими. Не случайно, а закономерно Пушкин в 1830-х годах, подчеркивавший свою преемственную связь с предшественниками, не только вспомнил «московскую повесть» Батюшкова, когда писал «Медный всадник», но и намекнул на связь с ней своей поэмы. Поэтому, рассказывая о жизни Евгения и близкой ему бедной семьи Параши, он назвал поэму «петербургской повестью». Характеризуя Евгения, Пушкин использует живую интонацию разговорной речи, которая была характерна и для «московской повести». Свой рассказ о семье Параши Пушкин начинает с цитаты из батюшковского «Послания»: «Оне — вдова и дочь».

После Отечественной войны Батюшков пережил идейный кризис. Прежние просветительские идеалы в новых условиях не помогали поэту понять противоречия соци-

альной жизни. Преодолеть кризис можно было, только отказавшись от просветительского механистического взгляда на историю. Уже в последнюю треть XVIII века начались поиски нового объяснения прошлого и настоящего (Гердер, Радищев). Крупнейшие события века — американская и французская революции — способствовали выработке новых убеждений, которые позволяли видеть изменения действительности в ходе исторического развития, понять закономерности связей настоящего с прошлым и будущим. История переставала быть суммой механически связанных фактов: познание действительности и человека стало осуществляться с позиций историзма.

Батюшкова увлекли новые идеи века. Стихотворения об Отечественной войне: «Переход русских войск через Неман», «К Никите» и «Переход через Рейн» — писались в пору, когда историзм начинал перевооружать эстетическую систему Батюшкова. Они противостояли традиционной парадно-патриотической поэзии классицизма и военной поэзии романтизма. Непохожи они были и на военные стихи Батюшкова 1809—1810 годов. Тогда он сумел изобразить современного ему человека в обстоятельствах войны, рассказал о его думах, о своеобразном военном быте. Ныне в «Переходе через Рейн» героем стал воюющий народ. Батюшков подошел к пониманию народного характера войны.

Новая тема определила и рождение новой стилистики. В стихах, посвященных Отечественной войне, мы сталкиваемся с возросшим мастерством точного и конкретного изображения быта войны. Поэт не боится прозы жизни, он видит поэзию в предметах обыденных. Поэтому у него появляется описание современного оружия («Здесь пушек светла медь сияет за конями, и ружья длинными рядами», или «Там точит пеший штык стальной», или «Идут—ружье наперевес» и т. д.). Вспомним слова Белинского о «Певце во стане русских воинов» Жуковского: там «нет даже чувства современной действительности: в этой пьесе вы не услышите ни одного выстрела из пушки или из ружья, в ней нет и признаков порохового дыма — в ней летают и свистят не пули, а стрелы...» [1]

Но теперь Батюшков не может ограничиться бытом,

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 186.

бытовой характеристикой обстоятельств жизни человека, он изображает историческую жизнь народа. Счастливо и мудро сюжетом своих стихов он сделал изгнание врага из пределов отечества. Оттого война раскрывается им как возмездие, как исторически правое дело народа, его всесокрушающая месть «за честь граждан», «за честь твердынь, и сел, и нив опустошенных».

В стихотворениях «Переход... через Неман», а особенно «Переход через Рейн» Батюшков поднялся до нового понимания точности поэтического изображения. Им точно и конкретно-исторически раскрыт и выражен народный характер войны, дух времени, воодушевление армии, ощущение могучей силы народа, собравшегося для возмездия со всех безграничных просторов отечества:

Стеклись с морей, покрытых льдами,
От струй полуденных, от Каспия валов,
От волн Улеи и Байкала,
От Волги, Дона и Днепра,
От града нашего Петра,
С вершин Кавказа и Урала!..

Неодолимость и громадность народной силы здесь не декларируется, а раскрывается в образе двинувшейся в поход России.

Для Батюшкова народ, армия — не безликая масса. Он видит в этой массе реальные лица отдельных людей — офицеров и солдат, усилиями которых одержана победа. Если раньше его лирический герой — офицер — был одинок («Воспоминания»), то теперь он стал жить общей жизнью народа, «я» и «мы» оказались слитыми. Герой на равных правах говорит «я» и «мы»: «О, радость! *я* стою при рейнских водах» и «*Мы* здесь, сыны снегов». Так индивидуально неповторимая личность почувствовала себя частью народа и стала сильной его силой.

Рядом с лирическим героем появился другой человек, русский солдат, его современник и собрат по войне.

Там всадник, опершись на светлу сталь копья,
Задумчив и один, на береге высоком
    Стоит и жадным ловит оком
Реки излучистой последние края.
    Быть может, он воспоминает
Реку своих родимых мест —
    И на груди свой медный крест
Невольно к сердцу прижимает...

Пушкин, считавший «Переход через Рейн» «лучшим стихотворением поэта — сильнейшим, и более всех обдуманным» [1], «вспомнил» его, когда писал «Клеветникам России». В те же 30-е годы «Переход через Рейн» как бы подсказывал Лермонтову и понимание войны 1812 года, и ее изображение в «Бородине».

Точность слова в военных стихах приобрела новый смысл, новое содержание. Поэт оказывается способным передать точно и вещность мира, и бытие человека, и дух эпохи, и особенность, своеобразие другой культуры, и характерные черты современности или жизни прошлых веков.

«Переход через Рейн» как бы в конденсированной форме раскрывает все богатые возможности новой, создаваемой поэтом системы. Начинается стихотворение обзором тех исторических событий, свидетелем которых был Рейн. Глубокая древность. Пора кровавых битв между древнегерманскими племенами и римлянами передается словами: «О Рейн, ты поил несчетны легионы, мечом писавшие законы». Здесь все подчинено задаче точного выражения событий. Отсюда — «легионы» (именно так назывались воинские соединения древних римлян). Слова «мечом писавшие законы» точно передают жестокую правду времени, когда насилие определяло гражданские права поверженного народа. Наступила эпоха средних веков, торжество христианства. Поэт пишет: «Мир крестом преображен». Закономерно появляется описание рыцарских нравов, появляются «турниры» и «трубадуры».

При сопоставлении описаний событий прошлых и современных с особой наглядностью проступает историческая конкретность используемого слова, точность эпитета, точность не случайная, а вытекающая из новых принципов стиля. И в средние века, и в новое время люди отстаивали честь. В эпоху рыцарства «витязи вооружились копьем», вступаясь «за честь прелестных жен». Сейчас Рейн оказался свидетелем новой битвы, когда русские войска «стеклись, нагрянули за честь своих граждан, за честь твердынь, и сел, и нив опустошенных».

Через пять лет, в 1822 году, Пушкин напишет «Песнь о вещем Олеге». Перед ним встанет задача — точно пе-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 599.

редать эпоху Древней Руси, психику людей того времени, их взгляды на жизнь, их быт. Он решит эту задачу, и решит, опираясь на опыт державинского направления в поэзии вообще и на опыт Батюшкова в частности. Его стих «Их села и нивы за буйный набег обрек он мечам и пожарам», передающий жестокость нравов той эпохи, стоит в одном ряду с фразой Батюшкова — «мечом писавшие законы», как в том же ряду стоят и слова: у одного — «дружина», у другого — «легионы». Эпитет «Цареградская броня» (Пушкин) с такой же точностью передает особенность жизни людей Киевской Руси, когда нужное военное снаряжение и оружие для защиты своего земледельческого хозяйства от набегов половцев и хозар, приходилось покупать в Царьграде — как эпитет «медный крест» (Батюшков) характеризует рядового ратника русской армии, простого русского солдата (крестьянина или казака), православного человека, того конкретного солдата, который мужественно исполнил свой долг защиты и освобождения родины.

Исторический взгляд на действительность, способствуя ее объективному познанию, существенно менял отношение поэта к слову, его стиль. Историзм, даже на этапе своего становления, помог Батюшкову преодолеть многие заблуждения, открыл глаза на подлинные связи человека с реальной жизнью, определял движение навстречу новому этапу реализма. Просветительский реализм в послевоенной поэзии Батюшкова, обогащаясь историзмом, обретал, как мы видели, ранее неизвестные возможности изображения действительного мира и человека. Первый этап реализма, завершая свою историю, передавал эстафету Пушкину.

Успехи поэтов державинского направления вскрывают важную особенность развития просветительского реализма. Время обогащало его, вливая свежие силы, определяя стремительное развитие по спирали. Высший момент его истории — это наиболее полная художественная реализация всех накопленных за полвека эстетических открытий. С этого рубежа и начинался новый этап реализма, основоположником которого был Пушкин.

Знаменательным поэтому является тот факт, что Пушкин-лицеист интенсивно овладевал эстетическим опытом поэтов просветительского реализма. Фонвизин был любимым писателем Пушкина уже с юности. Он знал не толь-

ко его комедии, но и сатирические стихотворения. Когда появилась потребность критически оценить современную литературу, Пушкин, идя вслед за сатирой Батюшкова «Видение на берегах Леты», пишет «Тень Фонвизина», предоставляя именно автору «Недоросля» право судить писателей XIX столетия. Характерно и то, что если в «Видении» Батюшков объявляет настоящим поэтом одного Крылова, то в «Тени Фонвизина» Пушкин всю свою симпатию и любовь отдает Батюшкову.

Пушкин с вниманием и заинтересованностью относился к державинскому направлению, которое учило быть оригинальным. Отсюда интерес к Давыдову. По таким стихотворениям, как «Казак» и «Пирующие студенты», можно с наибольшей отчетливостью видеть, как и чему учился Пушкин у поэта-гусара. Первое стихотворение интересно тем, что Пушкин следовал в нем не только Давыдову, но и Батюшкову, который сам написал стихотворение «Разлука» («Гусар, на саблю опираясь») под влиянием Давыдова. В «Пирующих студентах» Пушкин стремился воспевать «низкие» явления — пирушку, и делал это «вослед» Давыдову, который сам шел державинским путем.

Просветительский реализм в начале XIX века был представлен не только державинским направлением, но и гениальным творчеством Крылова. Реализм басен Крылова не подвергается сомнению историками литературы, но они представляют его как одинокое и случайное явление. В действительности самобытный и могучий талант Крылова развивался в русле просветительского реализма. Осуществляя общую с державинским направлением задачу сближения литературы с действительностью и продолжая начатое в последней трети XVIII века, он сделал больше других для окончательной победы реализма и своим творчеством практически связал два этапа его истории, у истоков которых стояли Фонвизин и Пушкин.

Убедительным опровержением концепции некоторых историков литературы, что просветительский реализм в конце своего пути переживает кризис и проявляет творческое бессилие, является наследие Грибоедова. Его комедия «Горе от ума», тесными узами связанная с традицией Фонвизина и Крылова, была высшим достижением просветительского реализма на его последней стадии разви-

тия. Продолжая дело, начатое предшественниками и современниками, Грибоедов обогащал реализм. Эта закономерность развития реализма и обусловила возможность рождения качественно нового его этапа. Просветительский реализм при всей своей исторической обусловленности создавал почву и плацдарм для дальнейшего развития реалистического метода. Раскрывая человека как личность в ее социальной и национальной обусловленности, требуя изображать реальный мир с его противоречиями и поэзией живой жизни, он освобождал писателей от эстетики подражания образцам, делал литературу национально-самобытной, оригинальной, помогал тем самым преодолевать ее художественную ограниченность, порожденную историей, совершенствовал язык, способствуя его демократизации. Только с высот этих достижений и могла начаться история нового этапа реализма, отвечающего новым потребностям времени.

Белинский, отмечая совершенство поэтического языка анакреонтических стихов Батюшкова и, в частности, «Вакханки», писал: «Это еще не пушкинские стихи; но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских...» [1] После художественных открытий просветительского реализма можно было ожидать именно Пушкина и его реализм. Характерна и такая особенность преемственности развития — наибольших успехов просветительский реализм в первые два десятилетия XIX столетия добился в поэзии. И первое произведение пушкинского реализма — роман «Евгений Онегин» был написан стихами.

Вопрос о развитии просветительского реализма в 1800—1810-е годы совершенно не изучен; он должен привлечь внимание литературоведов. Я смог только на некоторых примерах показать, как успешно и творчески продолжались традиции, заложенные в конце прошлого века. Обрыв традиции мешает понять действительное содержание литературного процесса предпушкинской эпохи. Многие явления требуют пересмотра и своего специального изучения. Не рассмотрена в своих связях с просветительским реализмом проза, и, в частности, проза Федора Глинки, чья замечательная книга «Письма русского офицера» непосредственно продолжала традиции жанра «про-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 228.

светительского путешествия». До сих пор не оценено как художественное произведение «История Государства Российского» Карамзина и не определена его роль в литературном процессе 1810—1820-х годов. Должно быть изучено своеобразие реализма Крылова и Грибоедова в его связях с традицией и Пушкиным.

Закономерность литературного развития проявила себя в нараставшем сближении литературы с действительностью. Наиболее полно это сближение осуществлялось с позиций просветительского реализма. Вопросы преемственности и должны прежде всего решаться в хронологических рамках его истории на протяжении полувека — от Фонвизина до Пушкина.

СОДЕРЖАНИЕ

М А К О Г О Н Е Н К О
Георгий Пантелеймонович
От Фонвизина до Пушкина
(Из истории русского реализма)

Редактор Л. Птушкина
Художественный редактор
Г. Масляненко
Технический редактор
Ж. Примак
Корректоры
Н. Гористова и В. Фадеева

Сдано в набор 7/IX 1968 г.
Подписано в печать 20/II 1969 г. А00656
Бумага тип. № 1. Формат
84×108 1/32. 16 печ. л. 26,9 усл.
печ. л. 28,18 уч.-изд. л. Зак. тип. 315
Тираж 25 000. Цена 1 р. 41 к.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Московская типография № 20
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР
Москва, 1-й Рижский пер., 2